

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



Ser actor

**Figurações nas memórias de actores portugueses
nascidos no século XIX**

Cláudia da Conceição Sousa Sales Oliveira

**Orientadores: Prof.^a Doutora Maria João Monteiro Brilhante
Prof.^a Doutora Idalina Maria Dionísio Val de Flores Martins Conde**

**Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em
Estudos de Teatro**

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Faculdade de Letras



Ser actor

Figurações nas memórias de actores portugueses

nascidos no século XIX

Cláudia da Conceição Sousa Sales Oliveira

Orientadores: Prof.^a Doutora Maria João Monteiro Brilhante

Prof.^a Doutora Idalina Maria Dionísio Val de Flores Martins Conde

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Doutora Irene Maria de Montezuma de Carvalho Mendes Vaquinhas, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- Doutora Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques, Professora Coordenadora Jubilada do Instituto Politécnico de Lisboa;
- Doutora Ana Isabel Pereira Teixeira de Vasconcelos, Professora Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta;
- Doutora Maria João Monteiro Brilhante, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutora Luísa Suzete Afonso Soares, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**Bolseira FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia
SFRH/BD/72496/2010**

2021

RESUMO

O presente estudo tem como objecto as primeiras memórias escritas de actores portugueses, um conjunto de dezoito volumes legado por nove memorialistas, todos nascidos no século XIX, a maioria com actividade extensível ao século XX. Entre a primeira publicação (1876) e a última (1947) medeiam setenta e um anos, contendo referências a um período de aproximadamente cem anos, da década de 1830 à primeira metade da década de 1940. Interessava pôr em relação as narrativas do *corpus* e, através de uma leitura comparativa, identificar assuntos e temas que mais se impunham de comum, ou que, merecendo especial destaque no universo de um determinado memorialista, viessem a contribuir para a visão do conjunto. Temas e tópicos que, quando atravessam períodos históricos, são inclusivamente interpelados numa perspectiva diacrónica. Trata-se de narrativas em que, ao resgatar os percursos artísticos individuais, os memorialistas conferem sentidos ao binómio teatro/actor enquanto fenómeno socio-histórico. Na aproximação do *corpus*, adaptámos o método da análise fenomenológica interpretativa, convocando-se, ainda, estudos emergentes de campos de conhecimento que se cruzam na abordagem das narrativas, nomeadamente, no âmbito dos Estudos de Teatro, da Historiografia, da Sociologia e dos Estudos Literários. Na primeira parte, abordamos o fenómeno da escrita memorialística e as circunstâncias atinentes à produção e recepção dos volumes do *corpus*. Na segunda parte, pomos em relação os temas e tópicos no contexto dos períodos da história nacional em que emergem nas narrativas, nomeadamente, Liberalismo (1834-1851), Regeneração (1851-1876), Rotativismo (1876-1910), Primeira República e afirmação do Estado Novo (1910-1933, e de 1933 a 1945). Na terceira parte, interpelamos as narrativas de cada memorialista e respectivo percurso artístico-profissional. Os temas e tópicos identificados convergem para a desconstrução da conotação do binómio teatro/actor enquanto realidade suspensa, ou à parte, no quadro das normalidades sociais, relevando tensões e reconfigurações a que o binómio foi sujeito entre os séculos XIX e XX.

PALAVRAS-CHAVE

Actores – Escrita memorialística – História do Teatro em Portugal – Representações sociais – Séculos XIX-XX

ABSTRACT

The subject of this study is the first written memoirs of Portuguese actors, a set of eighteen volumes left by nine memorialists born in the 19th century, most of them active in the 20th century. Seventy-one years elapse between the first publication (1876) and the last (1947), containing references to a period of approximately one hundred years, from the 1830s to the first half of the 1940s. Our aim was to establish a comparative reading of the narratives in order to identify issues and themes most commonly arisen or which, deserving special attention from a memorialist, would contribute to their contextualization. Themes and issues that, when crossing historical periods, are also addressed in a diachronic perspective. These are narratives in which, by rescuing individual artistic paths, memorialists give meanings to the theater/actor dyad as a socio-historical phenomenon. On approaching the *corpus*, we adapted the interpretative phenomenological analysis and resorted to studies from various fields, saliently, Theatre Studies, Historiography, Sociology and Literature Studies. In the first part, we approach the written memoirs as a phenomenon and the circumstances in which the volumes of the *corpus* were produced, as well as their reception. In the second part, we put in relation themes and topics within the context of the periods of Portuguese history in which they emerge in the narratives, namely, Liberalismo (1834-1851), Regeneração (1851-1876), Rotativismo (1876-1910), Primeira República and the early period of the Estado Novo (1910-1933, and from 1933 to 1945). In the third part, we consider the narratives of each actor in relation to their individual path and artistic career. The identified themes and topics converge to the deconstruction of the theater/actor dyad as a suspended reality, or apart, within the framework of social normalities, revealing, thus, tensions and representations to which the dyad was subjected between the 19th and 20th centuries.

KEYWORDS

Actors – Written Memoirs – Theatre History in Portugal – Social Representations – XIX-XX centuries

Nota prévia

Várias circunstâncias confluíram na pesquisa da presente tese: a formação na área da Literatura, a especialização em Estudos de Teatro e a colaboração como investigadora auxiliar no Centro de Estudos de Teatro desta Faculdade, no projecto da CETbase – uma memória electrónica sobre o teatro em Portugal a partir do espectáculo, implementada e coordenada pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio. No âmbito deste projecto, no qual colaborei entre 1997 e 2009, foi-me proporcionado, não só trabalhar com especialistas numa área de estudos que, na década de 1990, ganhou espaço no meio académico, como na pesquisa atinente à documentação em teatro e implementação de um sistema electrónico cuja informação remonta ao século XIX. O trabalho de documentação envolveu, assim, o recurso a biografias e memórias escritas de actores nascidos no Oitocentos, século em que o género auto/biográfico conheceu um recrudescimento, inclusivamente, no campo teatral. O workshop Falar da Vida, organizado e leccionado, em 2010, por Idalina Conde, socióloga especialista nas áreas artística e cultural, forneceu-me instrumentos e inspirou-me na abordagem de um legado que interessava pôr em relação.

Impõe-se algumas palavras de agradecimento a todos os que me apoiaram neste processo. Às Professoras Maria João Brilhante e Idalina Conde, pela inspiração e acompanhamento na longa caminhada; ao Romano e à Inocência, pela cumplicidade; à Cláudia Guerreiro, Isabel Pinto, Laurinda Ferreira, Mafalda Mendes, Rubina e Tito Basto, pelas leituras, revisões, comentários, conversas e estímulos; à Fátima Ragageles pela disponibilidade na revisão geral da tese; ao Rui Rafael pelo especial apoio logístico; a todos os meus colegas do Centro de Estudos de Teatro, pela contribuição através dos seus trabalhos, não esquecendo os que percorreram comigo a mesma senda, Filipe Figueiredo, Paula Magalhães, Marta Rosa e Rita Martins, pela partilha de experiência, troca de informação e de documentação; ao João Nuno Sales pela apresentação à Mercedes Blasco e oferta do respectivo primeiro volume de memórias; à Sofia Patrão, sempre atenta à demanda da pesquisa na biblioteca do Museu Nacional do Teatro e da Dança, dando-me a conhecer o dactiloscrito de Joaquim de Oliveira; à Eduarda e Diana Dionísio e a todos aqueles que tornam possível o Centro Mário Dionísio/Casa da Achada e um outro modo de olhar, através das conversas, filmes, exposições, leituras de *A Paleta e o Mundo* – que muito inspirou este trabalho –; à Vera Polido Baeta, pelo retiro que me proporcionou nos arranques da escrita e apoio à tradução; à Cátia Santana pelo tratamento

das imagens; à Mafalda Mendes, sempre presente na resolução da formatação e edição do texto; à Diana Bernardo pelo socorro informático, digitalizações e impressões; à Amanda Gartner, Filomena Chiaradia e Maria Clara Melo da Silva, pelo interesse, troca de experiências e conselhos; à Vanda Melo, pelo acompanhamento e tratamento das várias mazelas decorrentes da constrição prolongada de um corpo ao computador; aos meus amigos, inclusivamente, do Coro da Achada, por me susterem e lembrarem de que os dias não são só trabalhos; a todos, enfim, que de alguma forma contribuíram, ainda que não nomeados, deixo aqui expressa a minha gratidão.

Introdução	13
Parte I - Sobre o <i>corpus</i>.....	19
<i>Memórias e memorialistas</i>.....	19
Generalidades: o conhecimento dos modelos.....	24
Especificidades: apropriações e mediações	26
Escrita e recepção: circunstâncias e expectativas.....	31
A escrita enquanto projecto	31
O esperado e o inesperado.....	35
O sucesso editorial: condições e dinâmicas	38
<i>Atributos das memórias: o que dizem os memorialistas, os críticos e os teóricos</i> 42	42
Memórias, não autobiografias	42
Prioridade à vida pública.....	42
“Subsídios para a história” e “historicidade do sujeito”	45
O resgate de outros	54
O acautelamento literário	58
O divertimento contra o aborrecimento	66
O resgate de si	73
A escrita como monumento e testemunho reflexivo.....	73
Representação e referencialidade	78
O pacto de sinceridade	80
Omissões, interditos e esquecimentos.....	84
Parte II - Teatro, actores e história nas memórias.....	103
<i>Liberalismo (1834-1851)</i>.....	105
O teatro entre as instituições liberais	105
Émile Doux e uma “plêiade” de actores.....	109
A emergência de teatros na capital no contexto de guerra e de crise.....	115
Um fantasma no teatro: a questão da afluência do público.....	118
<i>Regeneração (1851-1876)</i>.....	129
Glória ao actor	129
Amor.....	129
Temor	142
Desejo.....	153
Teatro, sociedade, sociabilidade e poder	158
Actores e público pelo binóculo.....	158
Dentro e fora do Teatro Nacional	176
Teatro em ebulição: Música e comédia, drama e tragédia, ultra-romantismo e realismo	190
Questões à volta do actor.....	202
O exagero cómico, defeito ou tendência genética? O actor reclama-se co-autor da acção de teatro	202
Processos de composição	207
Versatilidade <i>versus</i> especialização: gestão da carreira, repertórios e prestígio artístico	229
Outros tópicos na figuração do actor.....	234
Popularidade.....	234
Profissionalismo.....	241

Internacionalização	246
As viagens à Europa	246
As digressões ao Brasil	251
Rotativismo (1876-1910).....	293
A Rosas & Brasão no Teatro Nacional.....	293
Tensões à volta da demanda do realismo	300
Tendências e confusões: a gestão privatizada da “coisa pública”	308
Retratos do actor enquanto trabalhador	324
No trilho dos empresários: “solicitações e emboscadas”	325
O caso S. Luiz Braga	334
Quanto se pode ganhar no teatro?	352
Paradoxos de um ordenado	360
A questão do guarda-roupa.....	363
A intermitência do trabalho	369
O “terror do Verão” e as digressões artísticas.....	369
O desemprego.....	384
Inseguranças e apreensões.....	391
Doença	391
Maternidade/ paternidade.....	400
Reforma/invalidez e morte.....	402
Teatro, história e política	409
O teatro de revista em dia e o teatro naturalista na contra-corrente	412
António Pinheiro e a emergência do sindicato: Associação de Classe dos	
Artistas Dramáticos (1908-1914).....	418
Da Primeira República ao Estado Novo (1910-1945)	459
A instauração da república e a reforma das instituições.....	459
Ainda o Teatro Nacional	461
A formação do actor e o Conservatório	475
A direcção do espectáculo.....	488
A questão da disciplina	494
Contrariedades de uma revolução.....	501
Cisão política.....	501
Grande Guerra	506
Crise económica, fractura social e polarização política.....	509
A arte, os artistas e a <i>polis</i>	518
Ressurgimento e fim do sindicato livre: Da ACTT (1917-1926) ao Grémio dos	
Artistas Teatrais – Sindicato Profissional (1926-1933)	531
O estado da arte	535
O teatro de revista e a especulação financeira.....	535
O Teatro da Natureza	542
Os espectáculos vicentinos no Teatro República	548
O grand-guignol	554
Teatro de Arte.....	561
A dramaturgia nacional tardo-naturalista e realista.....	569
O Teatro Novo.....	574
No Estado Novo (1933–1945).....	576
Teatro do Povo e Censura	576

Parte III - Narrativas da vocação e profissão artística	613
<i>Genealogias, devir e crises.....</i>	<i>613</i>
Isidoro Sabino Ferreira	619
José Carlos dos Santos.....	632
Lucinda Simões	640
Eduardo Brasão	653
Augusto Rosa.....	662
Adelina Abranches	673
António Pinheiro	685
Mercedes Blasco.....	710
Carlos Leal.....	732
Considerações finais	763
Referências bibliográficas.....	777
Bibliografia Activa	777
Bibliografia Passiva.....	778
ANEXO.....	799

Índice dos retratos

Retrato 1 – Isidoro Sabino Ferreira	618
Retrato 2 – José Carlos dos Santos	631
Retrato 3 – Lucinda Simões	639
Retrato 4 – Eduardo Brasão	652
Retrato 5 – Augusto Rosa	661
Retrato 6 – Adelina Abranches	672
Retrato 7 – António Pinheiro	684
Retrato 8 – Mercedes Blasco	709
Retrato 9 – Carlos Leal	731

Introdução

Desde os anos oitenta do século XX, o relato auto/biográfico, enquanto veículo de memória e de identidade, tem vindo a ser reavaliado como matéria de conhecimento nas Ciências Humanas, acompanhando uma viragem epistemológica assinalada pelo alargamento ao âmbito do subjectivo, veículo, não só de acesso a realidades arredadas das macro narrativas – no pressuposto da primazia relativamente a um género, a uma classe social ou, mesmo, a uma etnia – mas, inclusivamente, veículo passível de trazer à superfície fenómenos ignorados noutras fontes.

É assim que, nos vários campos da Antropologia, da Historiografia, da Sociologia, da Psicologia, bem como em estudos aplicados, os métodos de análise passaram a ter desígnios qualitativos e a privilegiar o recurso à abordagem biográfica. O mesmo interesse se pode verificar nos estudos literários ao reconhecer no discurso autobiográfico características singulares. Relativamente à História da Arte e à Sociologia da Arte, em particular, a vida de artistas tem vindo a constituir matéria de estudo no sentido de se traçarem retratos sociológicos e metodologias para a análise de percursos. Entre nós, a partir da década de 1990, com a introdução no ensino superior de cursos que visam os Estudos Artísticos, incluindo os Estudos de Teatro, têm surgido neste quadrante trabalhos biográficos sobre o percurso de actores e demais agentes teatrais, na forma de publicações, dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Abordagens que têm assumido um carácter monográfico.

Impunha-se, agora, pôr em relação as primeiras produções memorialísticas de actores portugueses, entre os quais pudemos contar com actrizes, que, deste modo, se atreveram num campo de escrita pouco cultivado entre as suas contemporâneas do meio literário. Se bem que a maioria com actividade extensível ao século XX, todos os memorialistas nasceram no século XIX, um século em que o teatro se assume como um importante fulcro socio-cultural e no qual se verifica, também em Portugal, um recrudescimento do género auto/biográfico, inclusivamente, no campo do teatro, cujo legado se prolonga no Novecentos.

O género memorialístico apresenta-se particularmente fecundo no resgate de uma memória que não se atém ao indivíduo e ao seu percurso artístico-profissional, mas é extensível a agentes e ao meio teatral em articulação com as contingências socio-

históricas que lhe assistem. Para além disso, a narrativa na primeira pessoa do singular dá lugar a um discurso reflexivo, portador de ideias e de vozes correntes, assim como à atribuição de significados, quer a experiências quer a acontecimentos. Na indagação de o que escolhem dizer os actores sobre a profissão artística, os seus pares, o meio do teatro, o respectivo contexto socio-histórico, e, como se dão a ver na prossecução da respectiva carreira, optámos por um conjunto de nove memorialistas, alguns dos quais, deram prosseguimento à escrita e publicação de mais de um livro, cifrando-se o *corpus* num total de dezoito volumes, publicados num espaço de setenta e um anos (entre 1876 e 1947). Dimensão que interessava fosse suficiente para que a leitura comparativa e, sempre que pertinente, dialógica (no estabelecimento de diálogos e de pontes entre as narrativas), se cifrasse significativa.

Ao objectivo de cruzamento das narrativas assistiu, também, como critério na escolha do *corpus*, o de que os actores não distassem muito no tempo em que viveram e exerceram actividade, dando azo a referentes comuns. Alguns memorialistas de geração posterior à dos primeiros (Isidoro e José Carlos dos Santos), chegando ou não a cruzar-se com estes na vida profissional, fazem-lhes menção, ocasionando, por vezes, referências mútuas intergeracionais. Assim, no sentido de assegurar a referida contiguidade de tempo, optámos por incluir um volume de 1947 – o mais tardio do *corpus* –, publicado postumamente ao falecimento da actriz, Adelina Abranches, a qual, estreando-se nas lides teatrais aos quatro anos e meio de idade, apresenta uma das mais longas carreiras artísticas nos cerca de setenta anos em palco.

A par de uma proximidade temporal, interessava a amplitude experiencial dos memorialistas, quer pela pertença a um género (6 do masculino, 3 do feminino), a um quadrante social (6 da burguesia, 3 do operariado), a uma área de especialização na profissão artística (no teatro declamado ou no musicado, exercendo-se, por vezes, em ambos); quer na acumulação, mais ou menos incidental, de outras competências relacionadas com o teatro, nas funções de direcção de companhias ou de sociedades artísticas, empresário ou co-empresário, ensaiador, autor (na escrita para teatro e/ou tradução); quer, ainda, no exercício de funções paralelas ao meio artístico, como seja o ensino de teatro ou o exercício em cargos atinentes aos movimentos associativos da classe.

Outras eventuais publicações dos actores em estudo foram tidas em conta, as quais, não fazendo parte do género memorialístico propriamente dito, contribuem para iluminar o respectivo espaço autobiográfico. Apesar dos limites que um trabalho desta

natureza impõe, não deixámos de ter em consideração a restante produção memorialística de seis actores, igualmente nascidos no século XIX, com um legado correspondente a nove volumes, que, embora não constando do *corpus*, e, portanto, não abordados activamente, são evocados quando pertinente ao contributo no tratamento de questões emergentes.

O estabelecimento de uma relação entre narrativas pressupõe, desde logo, uma acção interpretativa, necessariamente atenta aos significados e aos sentidos atribuídos pelos sujeitos ao relato dos factos e dos acontecimentos e, neste sentido, uma interpretação fenomenológica. Razão pela qual nos inspirámos no método da análise fenomenológico-interpretativa, um método utilizado, entre outros campos, na psicossociologia e na sociologia da arte, a exemplo de estudos sobre a representação de si e a construção de identidade nos meios artísticos. Uma vez que os objectivos deste trabalho extravasam o tratamento e o teor das questões nas referidas disciplinas, abordando antes uma escrita cuja narrativa é de associação livre e com referência a determinados factos e períodos históricos, a análise fenomenológico-interpretativa teve de passar por uma necessária adaptação, já pela articulação ao género literário em questão – e aos intuitos que assistem à produção memorialística, entre os quais se destaca a indagação do lugar que os sujeitos ocupam, enquanto actores de renome e figuras públicas, no teatro e na sociedade coetânea –, já pela inscrição num tempo socio-histórico, por sua vez determinante das condições que enformam o meio do teatro. Vectores que demandam uma análise interdisciplinar, com recurso a estudos emergentes de campos de conhecimento que se cruzam na interpelação das narrativas, não só do âmbito dos Estudos de Teatro, como da Historiografia, da Sociologia e dos Estudos Literários.

Na interpelação do *corpus*, a análise fenomenológico-interpretativa é patente na leitura aberta de cada relato e na identificação e levantamento de tópicos e de temas que mais se impunham no conjunto das narrativas, ou que, merecendo especial destaque no universo de um determinado memorialista, viessem a contribuir para a visão do conjunto. A leitura aberta, não sendo ingénua, mas ciente do estado da arte nas referidas disciplinas em jogo, pressupõe, no entanto, uma suspensão apriorística de aparatos teóricos que pudessem interferir na escuta do *corpus*, interessando, antes, reter os sentidos veiculados pelo discurso reflexivo que as memórias escritas transportam. Não faz parte, portanto, dos objectivos deste trabalho o cotejo das narrativas com a teoria que tem vindo a ser produzida sobre questões como a da memória ou da identidade, mas a indagação do que os memorialistas entendem ser relevante na abordagem destas e de outras questões.

Eventualmente, quando pertinente, é estabelecido um diálogo com a teoria, mas sempre a partir do *corpus* e *a posteriori*, como no caso da reflexão sobre o género literário no âmbito do qual se inscrevem as narrativas.

A análise fenomenológico-interpretativa patenteia-se nos resultados finais e de como as primeiras incursões memorialísticas entre actores se filiam numa mudança de paradigma assinalada ao Liberalismo, convergindo para um movimento de afirmação cuja premissa é a desconstrução de preconceitos sociais à volta do teatro e, por inerência, do actor. Mas, de igual modo, na indagação dos significados atribuídos aos relatos, seja no iluminar da premência de questões, de acontecimentos, de circunstâncias, de tensões, seja no dar vez, não só ao discurso reflexivo como aos anseios e às apreensões.

A título de exemplo, apesar de o Liberalismo corresponder a uma fase apoteótica na afirmação da dimensão artístico-profissional do binómio teatro/actor – inclusivamente, no significativo aumento de espaços teatrais na capital –, é referido o clima de guerra e subsequente crise económica que precipitaram o estrangulamento da praça teatral, circunstância significada em termos de um empobrecimento artístico do meio, seja pela emigração de actores para o Brasil, seja pelas desistências na carreira. Na Regeneração, entre os tópicos relativos ao meio teatral, é já patente, na afirmação de territórios, a tensão entre a autoridade do texto/dramaturgo e a autoridade do actor nas dinâmicas da acção de teatro, convocando-se, para esta questão, o tema dos processos de composição artística do actor. Relativamente a factos que assinalaram este período, a reforma de 1868, e a cessação da exploração directa do Teatro Nacional pelo Estado, é entendida como um momento fracturante que atinge estatutos conquistados, quer para o teatro, quer para o actor. No Rotativismo, o exemplo vai para a figura do empresário no final do Oitocentos – cujo símbolo é S. Luiz Braga –, uma imagem mediada pela apreensão quanto à instrumentalização da arte pelo negócio e pelo desequilíbrio de forças entre actor e empresário. E, já no âmbito das condições contratuais e laborais, o que estas significam na vida e na prática profissional do actor; só para nomear alguns casos. Na análise individuada das narrativas, apesar do referido empenho desconstrutivo das memórias, as metáforas empregues na referência à vocação artística assumem uma semântica ambígua, que vai de “veneno” ou “doença” a “filtro misterioso”, em todo o caso, espelhando a recepção maioritariamente negativa nos círculos dos actores, quer familiar quer social, aquando da opção destes pela carreira do teatro; opção inclusivamente adiada, em certos casos, pela tentativa de incursão noutras carreiras profissionais. Análise também patente no como se narra a tomada de consciência da vocação (se radicada na experiência do

palco ou na de espectador; se na meninice ou na idade jovem adulta, se gradual ou súbita); a estreia no meio profissional (se triunfal, se gorada, se não relevante); o percurso artístico e as crises, podendo a narrativa, ou conjunto de narrativas de um mesmo memorialista, assumir a evolução de um tom eufórico para um tom disfórico, consoante os sentidos imprimidos pelos sujeitos na revisitação de percursos e mediante a época histórica e de vida na qual o relato é produzido.

A tese está dividida em três partes. Na primeira, apresentamos o *corpus* de memórias escritas e respectivos memorialistas, detendo-nos nas condições de produção, nomeadamente, no que diz respeito à escrita, edição e recepção dos volumes, em articulação com os intuítos programáticos dos memorialistas, a avaliação da crítica coeva e os pressupostos teóricos do género literário em questão.

Na segunda parte, partindo de uma leitura comparativa, são elencados e analisados os tópicos e temas comuns, apresentados consoante a respectiva emergência na cronologia da história nacional, abarcando um período de cerca de 100 anos, balizado entre as décadas de 1830 e 1940, a saber, Liberalismo (1834-1851), Regeneração (1851-1876), Rotativismo (1876-1910), Primeira República (1910-1933) e afirmação do Estado Novo (de 1933 a 1945). Uma vez que a periodização histórica não é uma realidade estanque, alguns tópicos, aflorados com respeito a períodos antecedentes, ganham, porém, contexto e densidade em períodos ulteriores, onde aparecem com maior insistência e sistematização. Por exemplo, a questão da dimensão política do binómio teatro/actor aparece já mencionada com relação ao período do Rotativismo, referindo-se a sátira política e social no teatro de revista como veículo de propaganda anti-monárquica e, portanto, pró republicana, bem como o Teatro Livre, enquanto iniciativa contrária ao teatro comercial, inclusivamente, veículo de uma dramaturgia que visa sensibilizar para a questão da fractura social; porém, é só após a instauração da república, e mediante a tensão entre herança e mudança, que os memorialistas insistem nesta dimensão, pondo, inclusivamente, a questão se o actor deve ou não manifestar a sua confissão política. A ancoragem cronológica não invalida, assim, nem a pré-existência, nem a persistência de tópicos e temas, que não se esgotam, mas persistem nos períodos posteriores ao da sua emergência nas narrativas, permitindo, inclusivamente, uma interpelação diacrónica.

Na terceira parte da tese, as narrativas são abordadas no singular, estabelecendo-se como ponto de apoio os momentos constantes em todos os relatos, como sejam, as narrativas da vocação artística e da entrada para o meio profissional, e as narrativas do percurso e dos momentos críticos no devir da profissão.

O presente trabalho excede as actuais dimensões regulares de uma tese, não só devido ao volume do *corpus* e à natureza de livre associação discursiva dos relatos— dando azo a que um mesmo tema abranja uma variabilidade de tópicos —, como pelo facto de se tratar de uma análise hermenêutica, importando não perder, na exposição analítica, “a voz” dos actores memorialistas, ainda para mais, tratando-se de um cotejo entre narrativas. Razão do recurso, quer à transcrição, quer à citação (e correspondente referência em nota dos volumes e páginas onde esta pode ser retraçada), quer, ainda, à documentação em nota de referentes mencionados nas narrativas, hoje menos presentes. Remissões que ocupam, no seu todo, cerca de dois terços da tese.

Na segunda parte da tese — pela sua dimensão e organização cronológica — optámos por dispor as notas no final de cada capítulo; nas restantes, no final de cada parte. A primeira parte é seguida por um resumo analítico, assinalado em itálico, que se mantém no fim de cada capítulo da segunda parte.

Para orientação do leitor, acrescentamos, ainda, que:

- Não adoptámos o acordo ortográfico;
- Actualizámos a grafia antiga para a actual (sem acordo ortográfico), excepto nos nomes próprios cuja grafia antiga persiste em publicações contemporâneas;
- As citações em língua estrangeira são mantidas no original, apresentando-se uma tradução livre em nota.

Parte I - Sobre o *corpus*

Memórias e memorialistas

Os estudos sobre a escrita auto/biográfica no Ocidente, aquela que versa sobre a vida de um indivíduo, narrada ou não na primeira pessoa, identificam-na ao elogio da vida de homens exemplares, na Antiguidade Clássica; às hagiografias ou vidas de santos, na Idade Média; ao “antropocentrismo renascentista”¹ e, pela primeira vez, à escrita *de propria vita* de artistas² (pintores e escultores), bem como, na Idade Moderna, à secularização iluminista da razão e perspetivação do ser como indivíduo³, legando-nos o Setecentos memórias de dois dramaturgos italianos, Goldoni⁴ e Gozzi⁵. No século XIX, em pleno Romantismo, é consensual a difusão e desenvolvimento desta escrita, relacionando-a, entre outros factores, com a afirmação do individual como valor absoluto num tempo de reconfiguração social⁶ – em contraposição à concomitante Revolução Industrial e incremento do Capitalismo – e enquanto modelo na exploração das características humanas universais⁷; afirmação igualmente convergente no “interesse historicista”⁸ do século e no testemunho subjectivo na experiência do mundo.

Um contemporâneo dos primeiros actores memorialistas portugueses, o escritor (entre outros atributos) Luís Augusto Palmeirim⁹, num texto preambular do seu livro *Os excêntricos do meu tempo*, publicado em 1891, refere a propagação (a “moda”) da escrita auto/biográfica em França como em Portugal. Entre a biografia, as memórias e – no caso do seu livro como no caso evocado das memórias literárias dos irmãos Goncourt¹⁰ – as memórias biográficas (versando sobre outros, mas reflectindo o olhar do autor), dá-nos conta do cultivo desta escrita, quer pela larga difusão (propiciada até pela imprensa, em jornais de grande tiragem como o *Le Figaro*) quer pela receptividade que encontra nos leitores. Como modelos advindos da França, sugere as “confissões”, no lastro das legadas por Jean-Jacques Rousseau (e, antes deste, por Santo Agostinho). Mais próximo do seu tempo, insinua as *Memórias de além-túmulo* (“de além-campa”) do pré-romântico Chateaubriand (*Mémoires d’outre-tombe*¹¹) a par dos escritos dos “vivos”, seus contemporâneos, que reflectem uma visão própria do tempo que viveram (“retrospectivas, feitas por eles, dos tempos que passaram”). Dos indivíduos que com maior frequência se dedicam ou são objecto desta escrita, refere ainda o serem figuras públicas (“homens

ilustres”) e pertencerem aos meios literário (“pela pena”), militar (“pela espada”), político, diplomático e, inclusivamente, do teatro:

Estão hoje em moda as recordações do passado. A imprensa estrangeira, com especialidade a francesa, ocupa-se a miúdo em evocar dos túmulos as sombras dos que lá dormem. Às autobiografias dos homens ilustres, às confissões, às memórias de além da campa, vão-se substituindo as recordações dos vivos, as revistas retrospectivas, feitas por eles, dos tempos que passaram.

O *Figaro*, por exemplo, publica diariamente, a aprazimento dos seus leitores, as memórias dos irmãos Goncourt, e uns outros artigos intitulados «Les disparus», espécie de estatística dos contemporâneos que se retiraram da arena da vida pública, uns para o remanso do lar doméstico, outros para o isolamento da solidão e do esquecimento.

Será forçoso que nas recordações dos vivos entrem só os homens ilustres pela pena e pela espada, ou pelos episódios acidentados da política, da diplomacia e do teatro? Não me parece. [PALMEIRIM 1891: 1-2].

A investigação sobre a escrita de memórias em Portugal fá-la remontar aos séculos XVII e XVIII, entre militares e diplomatas, em missão no ultramar ou em cortes estrangeiras¹², ou ainda, entre aristocratas¹³, alvo de perseguição política durante a administração do Marquês de Pombal, se bem que alguma desta literatura só conhecesse publicação dois séculos após a sua produção¹⁴. O seu incremento dá-se, todavia, a partir do século XIX¹⁵. O Oitocentos foi entre nós prolífero em acontecimentos sociopolíticos que deram azo ao testemunho de agentes políticos e militares, nomeadamente, as lutas ao longo da sua primeira metade, as campanhas coloniais do final do século e, já no século XX, a mudança de regime em 1910 e a Grande Guerra¹⁶. Confirma-se, deste modo, a afirmação de Palmeirim sobre os meios e os agentes que cultivam esta escrita, na sua maioria, políticos, militares e homens de letras, aos quais se acrescentam, com menor incidência, juristas e eclesiásticos, e com maior incidência, entre artistas, os actores.

Entre nós, a publicação em livro de biografias de actores antecedeu em quase uma vintena de anos a de memórias. O ano de 1859 marca o início de uma colecção, intitulada Galeria Artística, levada a cabo por iniciativa de Aristides Abranches, programada como extensiva aos “actores contemporâneos de Portugal e Brasil”¹⁷, mas só atingindo o número cinco. Esta colecção, trazida a lume pela Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves (editora das *Memórias do actor Isidoro*), compreende as biografias seguidamente

enumeradas: n.º 1 – *Biografia da actriz Delfina*¹⁸, por João Maria de Andrade Ferreira (1859); n.º 2 – *Biografia do actor Isidoro*, por Júlio César Machado (1859); n.º 3 – *Biografia do actor Rosa*¹⁹, por J. M. de A. Ferreira (1859); n.º 4 – *Biografia do actor Sargedas*²⁰, por J. C. Machado (1859); n.º 5 – *Biografia da actriz Solter*²¹, idem (1860). Ainda no ano de 1859, é publicado um volume²² em que a actriz Emília das Neves se defende, perante o público, na discórdia tida com o então comissário régio do Teatro D. Maria II, D. Pedro Miguel de Meneses de Brito do Rio, naquele que se configura talvez o primeiro livro de um actor português escrito na primeira pessoa, e no qual, embora sem o intento de memórias, refere circunstâncias da sua actividade artístico-profissional. Mesmo perante a suspeição de a sua redação não ter sido da responsabilidade da actriz – esposa que era de D. Luís da Câmara Leme, um conhecido publicista, entre outros atributos –, é plausível que tenha contado com a sua cumplicidade, se não mesmo, participação no processo.

Emília das Neves (1820-1883), que ficou na memória colectiva associada à imagem de actriz paradigmática do teatro romântico, é alvo de três biografias editadas em livro, duas²³ na década de setenta do século XIX e, a terceira²⁴, na década de trinta do século XX. Sobre João Rosa (pai), além da já citada, foi igualmente publicada, em 1870, uma segunda biografia²⁵ extensiva ao filho²⁶, seu homónimo, também actor. Além dos supramencionados, foram ainda alvo de monografias biográficas, por contemporâneos seus, os seguintes actores nascidos no Oitocentos: Taborda²⁷ (1824-1909), António Pedro²⁸ (1836-1889), Luísa Fialho²⁹ (1838-1891), Vasco Santana³⁰ (1898-1858); e, alvo de panegíricos e publicações de homenagem, Tasso³¹ (1820-1870), Ferreira da Silva³² (1859-1923), Ângela Pinto³³ (1869-1925), Palmira Bastos³⁴ (1875-1967) e Lucília Simões³⁵ (1879-1962). Para além da publicação em livro, a biografia é bastante cultivada na imprensa, em retratos escritos ou folhetins, por vezes referidos nas narrativas memorialísticas³⁶. Nos nossos dias, actores portugueses nascidos no século dezanove são ainda alvo de monografias, que vão de fotobiografias a estudos de vária índole, inclusivamente académica, já que no final do século XX, os estudos de teatro passaram a constar no currículo das universidades do país. Assim acontece com João Anastácio Rosa³⁷, Joaquim de Almeida³⁸, António Pinheiro³⁹, Mercedes Blasco⁴⁰, Vasco Santana⁴¹ e Amélia Rey Colaço⁴², só para nomear alguns. Recentemente, está em curso uma colecção lançada pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, intitulada *Biografias do Teatro Português*, cujo quarto volume é dedicado a Emília das Neves⁴³.

Na presente tese, partimos da análise de dezoito volumes memorialísticos saídos do punho de nove actores portugueses nascidos no século dezanove, a saber, Isidoro Sabino Ferreira (1828 – 1876), José Carlos dos Santos (1833 – 1886), Lucinda Simões (1850 – 1928), Augusto Rosa (1852 – 1918), Eduardo Brasão (1851 – 1925), Adelina Abranches (1866 – 1945), António Pinheiro (1867 – 1943)⁴⁴, Mercedes Blasco (1870 – 1961) e Carlos Leal (1877 – 1964). Dista meio século a data de nascimento do primeiro actor memorialista e do último, e decorrem setenta e um anos entre a data de publicação do primeiro e do último volume deste *corpus*, constando nele actores que publicaram, ao longo da sua vida e carreira, entre dois (Rosa), três (Pinheiro e Leal), até cinco livros memorialísticos, como no caso de Mercedes Blasco que, mesmo retirada dos palcos, continuará a escrever sobre esta sua experiência. Deste modo, a totalidade dos títulos por ordem cronológica de publicação é a seguinte:

- 1876 – *Memórias do actor Isidoro escritas por ele mesmo, precedidas de uma carta do Exmo. Sr. F. Palha*;
- 1885 – *Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas*;
- 1908 – *Memórias de uma actriz*, Mercedes Blasco;
- 1912 – *Ossos do ofício...*, António Pinheiro;
- 1915 – *Recordações da cena e de fora da cena*, Augusto Rosa
- 1917 – *Memórias e estudos*, Augusto Rosa;
- 1920 – *No palco e na rua: impressões do homem e do artista*, Carlos Leal;
- 1920 – *Vagabunda: seguimento às memórias de uma actriz*, M. Blasco;
- 1922 – *Memórias, factos e impressões*, Lucinda Simões;
- 1923 – *Demolindo: segundo volume das memórias do artista*, Carlos Leal [Se bem que na capa do livro conste como data de edição o ano de 1921, trata-se de um erro, já que a data de impressão é de 1923, havendo no texto, pelo menos, duas vezes referência ao ano de 1922⁴⁵];
- 1924 – *Coisas da vida...: impressões da vida de teatro*, António Pinheiro [A capa do livro apresenta como ano de edição 1924, porém, a folha de rosto, 1923. Apesar de esta última ser a registada na maioria das indicações bibliográficas, no final do livro, em nota, o autor refere a publicação ao ano de 1924⁴⁶].
- 1924 – *Desventurada*, Mercedes Blasco;
- 1925 – *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*;

- 1929 – *Contos largos...: impressões da vida de teatro*, António Pinheiro;
- 1937 – *Enjeitada: quarto livro de memórias*, Mercedes Blasco;
- 1938 – *Diário de uma escriba*, Mercedes Blasco;
- [194-] – *Água-forte: memórias*, Carlos Leal [Volume não datado, mas inferido à década de 1940].
- 1947 – *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches*.

Dado o limite físico e temporal que um trabalho desta natureza impõe, não foi incluído no seu âmbito um conjunto de textos memorialísticos, igualmente escritos por actores nascidos no século XIX, com actividade na mesma época, quatro deles com publicações que, inclusivamente, antecederam a edição póstuma do livro de Adelina Abranches. Contudo, tendo a actriz nascido antes, quisemos reter o seu testemunho perante a maior consonância com o tempo referido nas memórias estudadas, e por características da sua vida e percurso no teatro que a singularizam, resultando num contributo produtivo para efeitos de análise. Neste último conjunto não activamente abordado, constam seis memorialistas, nomeadamente, Carlos Santos (1872 – 1949), Chaby Pinheiro (1873 – 1933), Tomás Vieira (1878 – 1979), Pedro Cabral (1885 – 1927), Maria Matos (1886 – 1952) e Joaquim de Oliveira (1893 – 1982), para um total de nove volumes, todos editados, com excepção de um dactiloscrito, a saber:

- 1924 – *Relembrando...*, Pedro Cabral;
- 1927 – *Poeira do palco: opiniões, anedotas e comentários*, Carlos Santos;
- 1935 – *Dizeres de amor e de saudade*, Maria Matos;
- 1938 – *Memórias de Chaby*, transcritas e coordenadas por Tomás Ribeiro Colaço e Raul dos Santos Braga;
- 1950 – *Cinquenta anos de teatro: memórias de um actor*, Carlos Santos;
- 1950 – *O Teatro Novo: o “Knock” e o seu encenador: memórias e ensaios: subsídios para a técnica e história do teatro português*, Joaquim de Oliveira;
- 1955 – *Memórias*, Maria Matos;
- 1967 – *O homem que morreu 4 vezes...: memórias de um actor do século passado*, Tomás Vieira;
- 1981– *O meu teatro: história de um rapaz que quis ser artista de teatro. Exemplos da arte de representar. Arte e culto memorial psicológico do actor. Imagens vividas* [título da capa]. [Outro título antes do texto] *O meu teatro: livro de memórias de*

Joaquim de Oliveira. Meio século pelos palcos de Lisboa e Porto. [Texto inédito, dactilografado, existente no arquivo da Biblioteca do Museu Nacional de Teatro];

títulos referenciados na Bibliografia Passiva desta tese. A circunstância da delimitação não obstou, porém, à indagação deste conjunto de memórias na prossecução do presente trabalho, nem tão pouco invalida a sua posterior inclusão activa num trabalho futuro.

Os actores memorialistas do *corpus* analisado têm em comum o terem sido alvo de reconhecimento público no tempo em que exerceram a sua actividade. Três do género feminino, seis do masculino, a maioria inscrita na classe burguesa, exceptuando Isidoro Sabino Ferreira, Adelina Abranches e António Pinheiro, provindos do operariado, os dois primeiros, com uma instrução irregular, ao contrário dos demais que frequentaram o colégio ou o liceu após o ensino elementar⁴⁷. Lucinda Simões e Augusto Rosa são ambos filhos de prestigiados actores, ela, igualmente casada com o actor luso-brasileiro Furtado Coelho⁴⁸, ele, irmão do não menos afamado João Rosa. Abranches e Pinheiro foram os únicos a frequentar o curso do Conservatório, que só o último concluiu, desempenhando, como José Carlos dos Santos e Lucinda Simões, o cargo de professor nesta instituição. Ainda que com eventuais incursões nos diferentes géneros, a maioria dedicou-se predominantemente ao teatro declamado, enquanto que Isidoro, Mercedes Blasco e Carlos Leal se especializaram no teatro musicado. Se não a totalidade, pelos menos a maioria, acumulou com a sua actividade de actor, a direcção de ensaios e a direcção artística de companhias⁴⁹ (esta última, com excepção de Isidoro), e escreveu ou traduziu textos para teatro, mais ou menos incidentalmente – facto, contudo, sem menção nos casos de Simões e de Abranches.

Generalidades: o conhecimento dos modelos

A escrita auto/biográfica é bastante conhecida entre os memorialistas e uma constante nas ocasionais referências às suas leituras, até mesmo, a predilecta de Lucinda Simões:

Em literatura sou mais vasta: agradam-me e prendem-me todas as obras de valor. Mas as minhas leituras preferidas são: viagens, memórias e cartas.

(...).

Nesta espécie de literatura epistolar, assim como em memórias e viagens, sente-se o mais íntimo dos autores.

No romance, impera a fantasia; aquelas são impostas pelo próprio sentir.

São mais verdadeiras. [SIMÕES 1922: 130].

Dentro do género, entre as suas leituras, os memorialistas referem retratos escritos⁵⁰, biografias⁵¹, livros de homenagem⁵², textos epistolares⁵³, relatos ou diários de viagem⁵⁴ e, como não podia deixar de ser, memórias escritas⁵⁵. Mesmo quando se indica exclusivamente o nome dos autores, sem especificação da obra lida, damo-nos conta, confirmando a profusão do género, que a maioria deixou publicados em vida, ou a título póstumo, textos de cariz auto/biográfico⁵⁶; um dos depoentes do *Álbum* de Santos, Gomes de Amorim, é inclusivamente dos primeiros biógrafos de Almeida Garrett. Mas, acima de tudo, os actores memorialistas demonstram conhecer os textos publicados dos seus colegas e conterrâneos, memórias e não só. Entre os actores que escreveram, mas que não deixaram memórias publicadas, nomeiam-se Gertrudes Angélica da Cunha⁵⁷, Augusto de Melo⁵⁸, Álvaro Cabral⁵⁹ e Lucinda do Carmo⁶⁰.

As memórias, propriamente ditas, são bastante referidas, por vezes, até evocadas como complementares ao relato próprio, já que certos acontecimentos são vivenciados conjuntamente. Deste modo, remete-se o leitor para episódios já narrados por outros, como faz Abranches relativamente ao actor Carlos Santos e ao seu livro *Poeira do Palco*, no qual relata a eleição desta actriz, entre as suas congéneres, pelo actor principal da companhia espanhola, Diaz Mendonza, numa viagem conjunta rumo à América do Sul⁶¹. Transcrevem-se excertos no intuito de reforçar uma opinião sobre factos e personalidades do meio, como Pinheiro com as *Memórias* de Simões, a propósito do empresário S. Luiz Braga⁶². Comentam-se circunstâncias relatadas, no caso, por Pedro Cabral, no livro *Relembrando...*, referentes à renomeação do Teatro Apolo, após a implantação da república⁶³. Inflecte-se caminho na narrativa para não repisar os mesmos trilhos – assim com o relato da primeira ida a Paris, ao qual Pinheiro “foge propositadamente”⁶⁴ por não haver memorialista que não o tenha feito. Por fim, estabelece-se uma relação dialógica com o que já foi escrito (ou por conhecimento directo ou indirecto, enquanto ideia corrente), deixando-se uma visão outra quanto a pessoas e a acontecimentos, como faz Simões a propósito de Francisco Palha, antes enaltecido por Isidoro⁶⁵, ou mesmo, no elogio de Abranches a S. Luiz Braga, antes criticado por Simões e por Pinheiro⁶⁶. Do mesmo modo, comentam-se as memórias escritas pelos colegas e

revelam-se as expectativas geradas sobre o seu legado. Simões, acusa em geral os artistas de timidez, no tocante à explanação da vida profissional, e censura uma geral falta de informação sobre aspectos que configuram todo um programa para a escrita das memórias, a saber, o trabalho desenvolvido e as qualidades próprias do actor, a descoberta e o desenvolvimento das competências artísticas:

Li há pouco o comentário de um hábil escritor censurando os artistas que pouco dizem, quando escrevem a sua vida passada no teatro. Que são reservados sobre as suas pessoas, não explicando bem quais foram as suas manifestações artísticas.

Como sentiram inclinação para o teatro...

Como a foram desenvolvendo... De que qualidades dispunham...

Achei razão. [SIMÕES 1922: 7];

Pinheiro, por sua vez, comenta as memórias de Simões em termos da diferença que encontra entre a narradora e a pessoa, afirmando do livro que «(...) parece escrito, não pelo espírito contundente e sarcástico que todos lhe conhecíamos, mas sim pelo angelical espírito de uma soror, na apertada cela de um convento, com todo o perfume do rosmão e do incenso (...)» [PINHEIRO 1929: 20]. Na lógica das expectativas, as memórias ficam, no geral, aquém delas, ou por “adocicadas”⁶⁷, ou por “débeis”⁶⁸ e não corresponderem “aos altos merecimentos”⁶⁹ do actor, ou por pouco pessoais, ou por demasiado focadas no indivíduo (“muito pessoal”⁷⁰, sugerindo a escassez de referência ao trabalho dos colegas). Mas, nem a exaustividade, nem a contundência pautam a escrita das memórias, por razões que adiante referiremos.

Especificidades: apropriações e mediações

*As Memórias do actor Isidoro escritas por ele mesmo, precedidas de um retrato do autor e de uma carta do Exmo. Sr. F. Palha*⁷¹, concluídas a 30 de Novembro de 1875⁷² e publicadas no ano seguinte, inauguram, tanto quanto se conhece, a escrita memorialística no nosso país entre a classe teatral. Na carta que prefacia o livro, é sugerida a raridade do empreendimento ao apontar-se-lhe “o merecimento de haverem sido escritas por um actor português”⁷³. A entrada dicionarística de Sousa Bastos sobre «Memórias dramáticas» vem confirmar a sua publicação como um acto inaugural, embora, curiosamente, faça anteceder na enumeração dos dois casos conhecidos até 1908,

uma publicação que efectivamente se seguiu à do referido actor. Nesta entrada, menciona ainda a prática de escrita de memórias entre actores em países cujo teatro é de referência:

Em França, Itália, Inglaterra e outros países, os grandes artistas deixam muitas vezes as suas memórias que são lidas com afeição por quantos os conheceram em vida ou por tradição. Entre nós, infelizmente, as memórias dramáticas não estão em uso. Apenas há publicado: *O Álbum* do actor Santos e as *Memórias do actor Isidoro*. [BASTOS 1908: 91]

No reforço de um acto pioneiro, Isidoro apresenta-nos umas *Memórias* invulgares pela característica de se apropriarem de uma biografia sua, levada a cabo pelo abalizado escritor Júlio César Machado e publicada dezassete anos antes (1859). O texto biográfico, integralmente transcrito no texto memorialístico e delimitado pelo uso de aspas, é-nos apresentado como fiel aos apontamentos fornecidos pelo actor que, desta maneira, afirma a sua cumplicidade e participação na elaboração do primeiro texto, do qual se apropria com alguma autoridade e com a vantagem da “graça e elegância” conferidas pelo escritor, sem descurar, portanto, as expectativas do leitor. O texto biográfico serve, assim, de base ao actor-autor, que nele intercala e acrescenta texto próprio, quer no sentido de o validar, expandindo-o e actualizando-o, quer no sentido de o comentar, rectificando, por vezes, algumas figurações do biógrafo com as quais não se identifica:

Em 1859, já o espirituoso folhetinista, o sr. Júlio César Machado, me honrou escrevendo a minha biografia. Uma generosa empresa prometera tornar extensiva aquela glória a todos os actores portugueses, mas não passou por infelicidade deles do número cinco⁷⁴.

Coube à minha biografia o n.º 2. Com a devida vénia, passo a transcrevê-la aqui, não só pela exactidão dos apontamentos que forneci ao autor, como também pela graça e elegância do escrito.

Interrompo-o com algumas observações filhas dos acontecimentos subsequentes e, por isso, a parte que é trabalho do Sr. Machado, vai aspada. [FERREIRA 1876: 12];

Nesta última parte apresenta-me o Sr. Machado como um grande ambicioso.

Não me julgou com inteira justiça e confundiu economia com ambição; gostar de “chegar a brasa à nossa sardinha” não é ser ambicioso; ser económico, gostar de

juntar algum vintém para prevenir o futuro, não é ser avarento!... é ser prudente, creio eu!

Não digo que não tenha praticado qualquer acto que autorize a chamar-se-me económico, mas nunca miserável. [FERREIRA 1876: 57].

Verificamos semelhante apropriação no *Álbum do Actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas*, para o qual José Carlos dos Santos convida alguns dos seus depoentes, escolhe e inclui textos anteriormente publicados, aos quais acrescenta, por vezes, comentários seus, além de nos legar um depoimento próprio sobre a sua vida artística, numa narrativa de vinte e oito páginas que dá início ao livro, datada de 23 de Janeiro de 1885 e intitulada «Dívidas sagradas a pagar: conselhos a quem os quiser seguir e coisas para rir». O álbum, género muito em voga na Europa do século XIX, – e, em Portugal, desde a sua última metade –, pela natureza de “livro onde se coleccionam pequenas composições literárias, desenhos, etc., de pessoas de quem se quer ter uma lembrança”⁷⁵, configura um discurso heterogéneo e fragmentário, ainda para mais, tratando-se, como no presente caso, de uma homenagem ao reconhecido actor já retirado do palco. Deste modo, ao texto de abertura do actor, segue-se um texto biográfico encomendado ao escritor e dramaturgo Francisco Gomes de Amorim (impulsionador da carreira de Santos no teatro), centrado no encontro de ambos, na descoberta da vocação e na estreia profissional, com o título «José Carlos dos Santos» (pp. XLI-XXLVIII). A restante parte do álbum (com diferente paginação) é composta de textos assinados por conhecidas figuras do meio literário e jornalístico, ocupando um total de cento e cinquenta e duas páginas, onde se incluem poemas recitados em palco pelo actor; peças (ou excertos) emblemáticas do seu percurso (*Tartufo*⁷⁶ – acto III, cena III; *O acrobata*⁷⁷, *O camarote da ópera*⁷⁸, *Maria Antonieta*⁷⁹ – Acto IV, cena final); poemas e textos que lhe foram dedicados nas festas artísticas; textos jornalísticos que se lhe referem (publicados no *Contemporâneo*⁸⁰, *Diário Ilustrado*⁸¹, *Diário da Manhã*⁸², *A Revolução de Setembro*⁸³, *Dez de Março*⁸⁴); apontamentos relativos às aulas de declamação que leccionou⁸⁵; transcrição do *Diário da Câmara dos Srs. Deputados* referente ao dia 8 de Janeiro de 1877 (sessão em que foi defendida e aprovada a atribuição de uma pensão ao actor, após a sua doença e incapacitação para a cena)⁸⁶; excertos do prólogo ao *Tartufo*⁸⁷; uma carta⁸⁸ e vários desenhos ilustrativos de Rafael Bordalo Pinheiro. Qualquer destes textos, porque passados pelo crivo do actor (à imagem do que Isidoro faz com o texto do seu biógrafo),

são por nós considerados equiparados a um discurso subjectivo e reflexivo na construção da sua identidade.

Três narrativas do *corpus* – o depoimento de José Carlos dos Santos, incluso no *Álbum*⁸⁹, e as *Memórias* de Eduardo Brasão e de Adelina Abranches –, se destacam das demais por uma verificada quebra do pacto autobiográfico⁹⁰, ou seja, a não coincidência entre quem escreve e quem narra, uma vez que a fixação escrita foi assumida, no primeiro caso, pela esposa⁹¹, e nos dois últimos, pelos filhos (E. Brasão Filho e Aura Abranches, respectivamente), muito embora com a ressalva de ter sido assistida pelos actores. Santos, que se encontra cego ao tempo da escrita, deixa-nos a indicação de ter ditado o seu depoimento:

Continuemos; já houve o intervalo preciso para descansar o cérebro e para a ginástica dos ossos, porque é preciso que saibam que estou ditando estes apontamentos com a perna pela segunda vez fracturada. Que belo futuro me espera... cego e coxo... quem o diria há doze anos!...» [SANTOS 1885: XVIII].

A referência ao processo de fixação das *Memórias* de Brasão é vaga: «Recordou o seu passado tão belo, e o filho foi escrevendo na sua humilde prosa (...).» [Eduardo Brasão (Filho), «Duas palavras do filho», in: BRASÃO 1925], no entanto, o prefaciador, recorrendo a uma linguagem metafórica, deixa sugerida a interferência do filho no sentido de devolver uma imagem formal e solene do actor:

Brasão, através dos olhos do filho, mal se deixa entrever, não digo já no “negligé” do pijama, mas nem sequer no seu traje usual de passeio. Os fatos que o vemos envergar, quando não são os que lhe fornece o guarda-roupa, são em regra aqueles, novinhos em folha, com que os alfaiates fazem no palco o reclamo dos seus artefactos. [Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRASÃO 1925].

Aura revela-nos mais sobre o processo, afirmando o seu distanciamento na recolha dos depoimentos e uma posterior revisão feita pela mãe; esta última, comprovada nas próprias palavras de Adelina:

[Referindo-se a Adelina] Por ela me guiei, respeitando escrupulosamente todas as suas ideias, com algumas das quais estou em desacordo... Mas como um livro de memórias deve ser, antes de tudo, verdadeiro, pus-me de lado... quero dizer: não sugestionei

Adelina com ideias minhas. Por sua indicação, houve cortes, alterações e acréscimos. Eu fui, apenas, a máquina que obedeceu ao seu pensamento. [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 5].

E foi assim mesmo que nasceram todas as páginas deste livro que Adelina chegou a ouvir ler, num primeiro borrão. Chorou e riu comigo... Emendou, como já disse, tudo quanto lhe pareceu. [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 6];

Um das grandes distrações que tenho agora é ouvir ler o que a filha vai escrevendo para o meu livro, emendar o que não me parece bem contado, alterar isto ou aquilo se não ficou bem claro. E não esquecer o caso do Afonso... e o da Ilda... e o do Alfredo Rodrigues, coitadinho, tão meu amigo! Há tanta coisa ainda para contar, para se escrever!⁹² [ABRANCHES 1947: 422].

Contudo, contra a anterior profissão de neutralidade, Aura chega a declarar alguma interferência da sua parte, dissuadindo a mãe de escrever por mão própria, de se preocupar com a datação dos factos mencionados e de incluir passagens sobre a vida conjunta de ambas, ou mesmo, dela, filha e também actriz. No mesmo sentido, afirma esquecer-se “voluntariamente” de passagens sobre a vida sentimental da mãe por receio de eventuais críticas enformadas pela “velha moral” e pelos “antigos preconceitos” com que descreve a mentalidade coeva portuguesa, para mais, tratando-se de uma narrativa mediada pela filha:

Ao iniciar este apaixonante trabalho, vi que minha Mãe tinha a preocupação de escrever; então disse-lhe:

«Não te inquietes com isso. É preferível que tu converses comigo; conta-me todos os casos sérios ou cómicos que te ocorrerem; desabafa o que tiveres que desabafar... Bem sabes que a minha memória é estupenda, nada esquecerei, vais ver. (...).

Também confesso que me esqueci, voluntariamente, de algumas passagens, aliás interessantíssimas, da sua vida sentimental; mas isto porque a mentalidade portuguesa não está ao nível da de outros países, em que os filhos de qualquer celebridade podem abordar, com o maior desassombro, todos os palpitantes momentos da vida do artista, sem que a velha moral estabelecida se sinta chocada... [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 6-7].

Ainda relativamente aos processos de fixação das memórias, Aura revela-nos ter tentado mimetizar, na escrita, “a maneira de ser e a forma de se expressar” da mãe, cometimento a que se sente autorizada pelo convívio íntimo e o conhecimento que tem da depoente:

De uma coisa tenho plena consciência; é de que não seria eu a pessoa mais indicada para escrever o que foi a vida artística, sentimental e anedótica da grande actriz, por me faltar garra para tal cometimento. Explico a audácia, confessando que me tentou o desejo de que, por todas estas páginas pairasse o espírito de Adelina, a sua verdadeira feição, e ninguém melhor do que eu poderia sugerir-lhe, porque lhe conhecia bem a maneira de ser e a forma de se expressar... Quem ler este livro, sentirá constantemente a graça, o espírito da minha Mãe. Ouvir-lhe-á as críticas, os gritos de pena, as gargalhadas de bom humor e até... os conceitos. [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 8].

Tratando-se de uma publicação póstuma, os últimos três capítulos das *Memórias de Adelina* são assumidos pela voz da filha, constituindo-se o único relato em que se narra a morte da actriz e narradora principal.

Escrita e recepção: circunstâncias e expectativas

A escrita enquanto projecto

A escrita de memórias é por vezes referida quando ainda no horizonte de intenções do autor. Pinheiro fá-lo expressamente: «Disse um dia a essa gentil senhora⁹³ que ela havia de figurar num livro escrito por mim e já vê V. Exa. – se ainda vive, para tormento do seu Rocha – que cumprio o prometido.» [PINHEIRO 1912: 152]; Santos sugere-o igualmente, ao guardar para si certas particularidades da vida artística, não comunicadas aos biógrafos:

(...) nem todos os meus biógrafos sabem certas particularidades da minha vida artística; eu talvez como manhoso as guardasse para mim, para que se algum dia publicasse um livro tivesse também alguma coisa a dizer; e quisesse fazer como os pirotécnicos que guardam para o final as melhores peças de fogo preso. [SANTOS 1885: XIV].

O apontamento de notas sobre dados e circunstâncias da carreira de actor aparece do mesmo modo referida, ou não, ao projecto de escrita de memórias. Sem explicitar o fim a que se destina, Isidoro declara uma prática de anotação desde o primeiro dia em que se apresentou, procedendo a uma correlação de factos a datas e a espaços, inusitada entre a maioria dos seus pares:

Tive o cuidado de anotar num livro, desde o primeiro dia em que representei até ao presente, todos os espectáculos em que tenho entrado, o teatro, a peça, o seu género, o género do papel, qual o autor; com uma casa de observações, em que lanço todos os acontecimentos extraordinários. [FERREIRA 1876: 117].

Também sem enunciar intenções subjacentes, Augusto Rosa revela manter um “caderno de recordações”⁹⁴ no qual assinala datas e acontecimentos. Pinheiro refere igualmente a colecção de documentos e a compilação de notas, ordenados por ano: «Vou consultando cronologicamente os papéis velhos e os apontamentos dos meus “anuários”.» [PINHEIRO 1929: 259]; apresentação cronológica inclusivamente eleita por Simões na sua narrativa. Abranches e Leal assumem o apontamento de notas no fito de escrever memórias. A primeira, alude ao gosto de compulsar papéis, diligência que, no entanto, teme não vir a bastar como legado, até pela provável destruição futura deste seu “espólio”, razão que acaba por sustentar o projecto de escrita:

Papéis, deixo muitos, mas não de peças... gosto de guardar...sou como as pegas!

Papéis, cartas, jornais, é o que vocês hão-de encontrar no meu espólio!!! E vocês dirão: “lixo!”. Tenham paciência, eu adoro esse lixo! Por isso o guardei tanto. Mas como ele vai desaparecer numa grande fogueira no quintal, com certeza, assim se vai perder uma porção de coisas que eu bem gostaria que vocês soubessem. Foi por isso que comecei a tomar notas para fazer o meu Livro de Memórias. [ABRANCHES 1947: 427];

Dobrado o cabo das tormentas desta nossa vida intensa e amofinante, e antes que alguma violenta tempestade me faça dar o derradeiro mergulho e não possa aproveitar os apontamentos colecionados para esta terceira e última jornada... *in-folio*, – aqui estou, e ainda com aquela mesmíssima alegria de viver para o público generoso, que me tolera há quarenta anos. [LEAL 194-: 17].

De um modo geral, referem-se ou transcrevem-se documentos, denotando a sua colecção ao longo da carreira e relevância para a escrita de memórias. Entre a documentação retida por Abranches “[n]as suas gavetas, [n]as suas velhas malas do sótão”⁹⁵, especificam-se como inumeráveis os “recortes de críticas e notícias”⁹⁶, as cartas de empresários, jornalistas, dramaturgos, escritores, actores e demais figuras públicas, os versos enviados “de todos os cantos do mundo”⁹⁷, as fitas com dedicatórias, os cartões de congratulação pela prestação em espectáculos, os retratos, os telegramas, algumas notas de despesa relativas ao teatro, entre objectos e condecorações⁹⁸. A sua narrativa é, porém, – a par da de Simões –, a que menos incorpora este fundo documental (à excepção, talvez, dos retratos), que assim parece antes assumir um valor sentimental ou afectivo. Blasco recorrerá com maior frequência às cartas recebidas, não só de amantes, de amigos e de admiradores, mas inclusivamente às escritas por mão própria – como a que envia ao jornalista Jaime Victor para publicação no *Correio da Manhã*, versando sobre a sua estreia em Madrid (“reproduzo-a porque não expressaria agora com mais verdade as impressões que deixei e as que recebi”⁹⁹). No seu primeiro livro, a actriz revela-nos não tomar notas e recorrer apenas à memória, devendo a um amigo a compilação de recortes de imprensa: «Tive sempre uma memória prodigiosa e este livro é escrito recorrendo apenas a ela, porque nunca tomei apontamentos e, se alguns recortes de jornais tenho a partir de certa data, devo-o à paciência de um amigo.» [BLASCO 1908: 22].

Quando o projecto da escrita não se esgota num volume, anuncia-se a vontade da sua continuidade. Blasco, afirma-a logo no primeiro volume: «Podia alargá-lo muito mais, porque bastante deixo por contar. (...). De resto, como entre as narrativas que foram sacrificadas me parece haver algumas que não são de todo despiciendas, se aceitares bem esta série, amigo Vulgo, não porei dúvida maior em escrever outra para teu deleite.» [BLASCO 1908: 265]. E, no volume seguinte, transcreve a sua resposta a um inquérito jornalístico¹⁰⁰ invocando a opinião do crítico Albino Forjaz Sampaio sobre a necessidade de complementar o primeiro volume (o “livro da cómica”¹⁰¹) com um segundo (que seria o “livro da trágica”¹⁰²), para melhor sublinhar a necessidade da sua sequência: «E ele tem razão. Tenho outro livro. E esse quando vier – porque há-de vir – será a minha obra predilecta, obra da minha alma, a tragédia da minha vida.» [BLASCO 1920: 92]. Pinheiro demonstra igualmente a intenção de continuar a escrita das memórias, já que o seu primeiro volume trata da incursão no teatro e dos inícios de carreira, terminando num tempo dezanove anos anterior ao da data de escrita:

O tempo que decorre desde então [referindo-se ao tempo em que se deteve na narrativa] até hoje não pode ser referido neste volume porque se escoam dezanove anos entre as duas datas e porque ele é cheio de peripécias, lutas e notas, que tornariam o livro mais sensaborão e diluído do que ele já está.

Ainda assim, prometemos voltar “à carga” logo que se nos ofereça ensejo. [PINHEIRO 1912: 216-217].

O mesmo acabando por acontecer com a segunda publicação, avolumada de reminiscências que não se esgotaram, razão pela qual anuncia uma terceira:

Quando começámos a pôr em ordem as reminiscências que aqui ficam gravadas, calculámos trazer as *Coisas da vida*.... até à actualidade.

Baldado intento!

Alongámo-nos aqui e ali, resumimos noutros pontos, mas apesar de tudo, o volume já impa de farto, para obra de tão pouco peso e valor.

Mais por ora seria indigesto.

O que ainda temos a relatar de 1900 para cá – 23 anos – são *Contos Largos* que enchem outro volume.

Até lá irei coligindo e ordenando as minhas notas para dizer de minha justiça, em boa hora... e de alto!

Vale!» [PINHEIRO 1924: 369].

Por vezes, retoricamente ou não, enuncia-se a incerteza quanto à continuação das memórias: «Não sei se poderei escrever ainda outro livro de memórias. É preciso que tudo fique esclarecido.» [BLASCO 1920: 294]; outras, anunciam-se os últimos volumes, e, portanto, a intenção de pôr um fim à escrita memorialística, revelando-se, por vezes, a convicção de que as possíveis contas com o passado e com o presente foram feitas: «De hoje em diante nada mais interessará, portanto, nada mais direi.» [PINHEIRO 1929: 477];

Chegámos a pensar destruir os apontamentos para o 3.º Vol. A crítica, porém, incensava-nos e os dedicados encorajavam-nos... Ordenavam-nos que puséssemos termo a hesitações – e assim surgiu o *Água-forte*. A sua bibliografia é que já não terá um 4.º volume para epílogo. [LEAL 194-: 331].

O esperado e o inesperado

A não correspondência à expectativa de um maior recurso às memórias escritas por parte dos portugueses (“gente por demais amiga de recordar”¹⁰³, contudo, mais propensa a contar as suas memórias “em conversas de serão”¹⁰⁴), aparece por vezes enunciada nos prefácios ou nas críticas de imprensa, aquando da publicação de memórias pela mão de actores. A comparação é feita pelo enaltecimento do que acontece “lá fora”, ainda que os estudos sobre o género revelem a inverdade desta afirmação no que toca à sua produção em geral¹⁰⁵, até pela devida proporção dos países em comparação. Entre os actores, adiantam-se como razões desta alegada escassez, a falta de tempo, tomado pelo trabalho artístico; o fraco nível intelectual da maioria, à qual falta “a cultura necessária para se embrenhar em literatices” – e subsequente “receio da crítica do público que sabe ler” –, bem como a pequenez do meio teatral e a propensão à má-língua no deslustre dos actores nacionais:

É muito fraca a literatura da gente de teatro entre nós. São raros os volumes que tratam da vida de cena, muito raras as obras de memórias, ou porque o trabalho consoma realmente todas as horas da vida do actor, ou porque à maioria falta a cultura necessária para se embrenhar em literatices. [Armando Ferreira, «Nota do dia – O livro de Carlos Leal» in: *A Capital* (s.d.), apud: LEAL 1923: VII];

Em Portugal há poucos actores e actrizes que escrevam, comparativamente com o número de obras que lá fora os obreiros de teatro lançam a público, contando-nos as suas impressões ou legando-nos as *memórias* da sua vida e da época em que viveram.

A que atribuir esta lamentável negligência dos nossos artistas dramáticos? A meu ver, apenas duas causas devem ser levadas em linha de conta: ou o egoísmo incompreensível que os leve a concentrarem-se demasiado adentro do comodismo dos seus gabinetes de trabalho, com restritas expansões a uma limitadíssima corte de amigos mais íntimos; ou ainda, o receio da crítica do público que sabe ler, nascido do fraco nível médio intelectual dos hístriões nossos compatriotas. Sem desdouro e com bastante mágoa, sou mais inclinado a crer na segunda hipótese. [Anon., in: *O Imparcial* (Portalegre, s.d.), apud: ibidem, XXV];

Para mim têm essas páginas, além do merecimento de haverem sido escritas por um actor português, o de me avivarem a doce memória dos saudosos tempos que

não voltam! A todas estas seduções acresce a simpatia que me desperta sempre a coragem de qualquer tentativa neste país da má-língua e das senhoras vizinhas. [Francisco Palha, apud: FERREIRA 1876: 5-6];

Dizia eu, e repito, que a terra é de má-língua. Em coisas de teatro, sobretudo, há uns certos doutores que muito sabem e muita asneira deixam sair da boca onde lhes entra o pão! Mal-empregado. Para eles não há actor que preste senão quando fala francês ou italiano. [Ibidem, 7].

Dos actores considerados ilustres e ilustrados, já no final de carreira, se não mesmo, retirados dela, espera-se, antes dos demais, o legado das memórias escritas. Nesta categoria, inscrevem-se Lucinda Simões, Augusto Rosa e Eduardo Brasão, e mesmo, actores que não chegaram a escrevê-las, nomeadamente, Joaquim de Almeida¹⁰⁶ e José Ricardo¹⁰⁷:

Desses livros [de memórias] resulta em geral, quando são bem feitos, uma colecção de subsídios para a História do Teatro; é a parte útil que se junta à agradável; não deviam pois os nossos primeiros actores, nas folgas da velhice, deixar de escrever as suas recordações de cena, à semelhança das páginas quentes e interessantes do saudoso Augusto Rosa.

Falou-se aqui há tempos em que Lucinda Simões estava escrevendo as suas memórias. Cremos que foi boato porque o tempo passou e os prelos ainda não geraram o volume anunciado; mas não só essas deviam realmente aparecer.

Eduardo Brasão devia roubar ao seu tempo, tão cheio de trabalho ainda, algumas horas para compor um volume de recordações heroicas e gloriosas; e Joaquim de Almeida, essa glória da cena, porque não dita as suas?

E o público que aceita sempre as obras mais simples, como *No palco e na rua*, mais ansiadamente procurará essas obras firmadas pelos primeiros artistas. [Armando Ferreira, «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (s.d.), apud: LEAL 1923: X];

Há ainda um outro volume muito esperado: o de José Ricardo. Este artista é o último representante do passado na boémia do nosso teatro. [Ibidem, XI].

A par de outras razões, os supramencionados actores memorialistas ter-se-iam visto impelidos a escrever, de modo a corresponder às expectativas e, até mesmo, porque o

cultivo da escrita pode ser entendido como um factor de distinção, passível de conferir ou confirmar um estatuto de excepção entre pares:

No teatro, como em todas as artes, conhecemos aqueles que se salientaram, não só pelo valor que nos revelam na carreira a que se dedicaram, como por outras manifestações de inteligência que reproduzem em aspectos de diversa revelação.» [B. A., «Carlos Leal e o seu livro “No palco e na rua”, in: *A Elite* (s.d.), apud: LEAL 1923: XVIII].

Vários actores têm publicado as suas memórias e muitos outros se têm dedicado às letras, o que nos vem mostrar que, a esses merece especial atenção a cultura e a arte de escrever, no que provam a sua ilustração e nos dão a fricante nota de, nas horas que lhe sobram do labor do palco, se dedicam ao estudo, o que sobremaneira os distingue dos seus colegas. [Ibidem, XIX-XX];

se não, mesmo, acicatados pela publicação entre os mais jovens, igualmente reconhecidos, mas menos conceituados na época, os quais se adiantaram no empreendimento, a começar por Mercedes Blasco, a primeira a publicar no novo século, em 1907 (com apenas trinta e sete anos de idade e cerca de vinte de carreira), logo seguida de António Pinheiro, em 1912 (aos quarenta e cinco anos de idade e vinte e seis de profissão), e Carlos Leal, em 1920, (com cerca de quarenta e dois anos¹⁰⁸ e vinte e cinco de actividade repartida entre o drama e a revista); os dois primeiros, antes, portanto, de Rosa, e todos eles, antes dos veteranos Simões e Brasão. Cometimento que rompe com a expectativa de “geralmente, só os actores velhos ou aposentados se distra[í]r em escrever as suas memórias”¹⁰⁹ (“que as memórias, só depois dos 50 anos”¹¹⁰), e marca o aumento do ritmo de publicações do género: «Os livros de memórias que há duas dezenas de anos eram raros, aparecem agora mais comunmente.» [Gustavo de Matos Sequeira, «Semana literária», in: *A Manhã* (?-09-1921), apud: LEAL 1923: XXIX]. E é curioso notar que, na expectativa criada para com os ilustres e ilustrados, Augusto Rosa seja eleito o paradigma e bastas vezes se esqueça, na enumeração das memórias publicadas (apesar da queixa do seu pouco cultivo) actores remotos, como Isidoro e Santos, ou supostamente menos ilustres, no caso de Pinheiro¹¹¹.

As circunstâncias da escrita das memórias oscilam entre actores retirados do palco (Santos, Brasão e Abranches) ou sem lugar nele (Blasco), e actores em actividade

(Isidoro, Simões, Rosa, Pinheiro e Leal). Aproveitam-se as “horas de ócio”¹¹² alternadas com o trabalho ou, na ausência deste, os “forçados ócios de cena”¹¹³. As atrizes memorialistas atreveram-se num género não muito praticado entre as raras mulheres do meio literário do seu tempo, conhecendo-se apenas alguns títulos de Guiomar Torresão¹¹⁴ e de Maria Amália Vaz de Carvalho¹¹⁵.

O sucesso editorial: condições e dinâmicas

Atestam o êxito editorial das memórias de actor os comentários feitos nos prefácios, bem como as bastas referências na imprensa, dando-nos simultaneamente conta do sucesso de vendas junto do público e das expectativas da crítica e do leitor. A primeira edição do livro de Mercedes Blasco (saída em 1907, no mesmo ano das memórias de Sarah Bernhardt e da actriz de zarzuela, Julia Fons¹¹⁶)¹¹⁷ “esgotou-se prontamente”¹¹⁸, o mesmo acontecendo, num espaço de dois meses, com o livro de Carlos Leal¹¹⁹ – procura comentada como excedendo dupla e triplamente¹²⁰ a de livros de autores consagrados no meio literário.

É apenas o facto de um volume de teatro, seja ele de quem for, obter um sucesso de livraria que as obras literárias e artísticas de maior valor não conseguem, a despeito de todos os reclames e bons nomes que as firmem.» [F. e Vasconcelos, «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (Porto), 04-04-1921, apud: LEAL 1923: X].

À primeira edição do volume de memórias de Blasco, segue-se uma segunda, no ano seguinte (1908), “correcta e aumentada”, incluindo uma secção de «Apreciações e críticas:1907-1908» à edição anterior (inclusão depois seguida por Rosa e por Leal), e ainda, uma terceira edição (no mesmo ano da segunda e “perfeitamente igual” a esta), “especialmente destinada ao Brasil”, país onde a actriz se apresentou uma única vez, mas potencial mercado das memórias de actores portugueses¹²¹ que, na sua maioria (exceptuando Isidoro e Santos) aí estiveram em várias digressões artísticas, recorrentemente narradas nos seus relatos. O primeiro volume de Pinheiro é escrito entre 1908 e 1912, sendo três dos capítulos publicados em periódicos, antes da edição em livro¹²²; Rosa, num espaço de três anos dá ao prelo dois volumes¹²³; Leal, corresponde ao sucesso de *No palco e na rua* com a edição, três anos volvidos, do *Demolindo*¹²⁴. Sobre Simões, corre a falsa notícia de ter vendido por uma não módica quantia a publicação das suas memórias a um periódico, antes da edição em livro, no Rio de Janeiro¹²⁵; as *Memórias* de Eduardo Brasão, no mesmo ano de 1925, conhecem uma segunda edição.

Reforçando a adesão dos leitores, Leal menciona igualmente os frequentes comentários positivos recebidos e os inúmeros pedidos de autógrafo: «Vulgarmente eu ouvia ao acotovelar da rua: Li o seu livro, gostei!/ Sem conto foram os que delicadamente me pediam o autógrafo (...).» [LEAL 1923: XI (2)].

Os actores-autores não são alheios à escolha da editora¹²⁶, preferencialmente, “acreditada”¹²⁷, nem à publicidade do livro junto da imprensa, ou fazendo publicar excertos¹²⁸ (como Blasco) e/ou oferecendo volumes, enviados aos principais títulos das cidades de Lisboa¹²⁹, do Porto¹³⁰ e do Rio de Janeiro¹³¹, para que o livro seja anunciado e comentado por conhecidos jornalistas, antes do lançamento propriamente dito nas livrarias – eventualmente, com especial destaque nas montras. Apesar da procura, o lucro para o autor não parece ser evidente, dado o investimento na publicação, por vezes, acima da média, até pela inclusão de ilustrações, mormente caricaturas, e de fotografias:

(...) [o] livro de Mercedes, que é ilustrado com profusão de retratos da autora em várias das suas criações, e editado num volume elegante e bem impresso pela livraria da Viúva Tavares Cardoso, no Largo do Camões, e cuja montra, em homenagem à actriz-escritora, está caprichosamente ornamentada. [Avelino de Almeida, «Mercedes Blasco», in: *O Século* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 19];

No palco e na rua é, afinal de contas, um belo livro. Não são meia dúzia de páginas para *épater le bourgeois*. Carlos Leal não o escreveu – pelo menos é o que se depreende de todas aquelas duzentas páginas – para conquistar a sua popularidade, porque já a havia conquistado; nem tampouco para arranjar alguns escudos, porque a edição deve ter sido caríssima, e hoje já ninguém se aventura a ganhar dinheiro com quaisquer publicações...» [Xico Brás¹³², in: *A Montanha* (Porto, s.d.), apud: LEAL 1923: II-III].

O novo documento, que é então a imagem fotográfica, aparece equiparado à palavra, além do mais, susceptível de cativar um público descrito (pelo literato) como “superficial”: «Mas, o que os curiosos encontrarão certamente neste livro são valiosos subsídios para a história do teatro português de há meio século a esta parte, ilustrados com uma larga documentação gráfica, que até os espíritos mais superficiais devem apreciar, sem dúvida.» [Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRASÃO 1925].

Se os primeiros livros de memórias colheram até ao início do século XX uma grande procura, passada a novidade e decorrido o tempo, o mesmo pode não se verificar relativamente à edição de segundos e terceiros volumes. Em 1920, o secretário da editora escolhida por Blasco para a publicação de *Vagabunda*, numa carta transcrita no final do livro, tece elogios à escrita e vaticina uma boa venda no mercado livreiro, acusando, no entanto, o geral desconhecimento da actriz e da autora (retirada que esteve dos palcos e do país cerca de uma dezena de anos), nos seguintes termos: «(...) causou-nos surpresa e confessamos que nos deixou algo embaraçados, pois razão não tínhamos para o [referindo-se ao original] aceitar ou registar.» [José Afra (carta final), apud: BLASCO 1920]. Por sua vez, Pinheiro, cujo primeiro livro se esgotara, deixa-nos em nota que o segundo volume (*Coisas da vida...*) fora escrito entre 1920 e 1921, mas só encontrara quem o quisesse publicar, em 1924, e por gentileza de um amigo¹³³, sócio da editora Galhardo & Costa, Lda.; assim como regista o desinteresse dos editores¹³⁴ pelo seu terceiro e último volume, publicado em 1929, a expensas suas:

O original deste livro esperou quase dois anos para ser publicado.

Procurei editor para ele e encontrei apenas orelhas que se abanaram e que se arrebitaram. Furtei logo a tábua do peito.

Para não ir para o cesto dos papéis inúteis, como hão-de ir alguns outros que tenho “em preparação”, resolvi-me a editá-lo por minha conta e risco. É por isso que ele se apresenta pobremente, em harmonia e como convém à pobreza do autor, da prosa e do assunto.

Mas era um capricho a sua publicação, e por isso, ele aí fica tal qual pôde ser. Contrariava-me e desgostava-me que a morte me colhesse sem deixar impressas as notas dos últimos vinte e seis anos da minha vida artística.

Para quê? Vaidade? Não. Lerdice!

Só me envaidece e sensibiliza o prefácio com que o brilhante e ilustre académico Rocha Martins se dignou honrar a portada do meu pobre livro. [PINHEIRO 1929: 485].

Entre os factores que concorrem para o sucesso dos livros de memórias, a crítica coeva aponta a notoriedade ou popularidade dos autores enquanto actores¹³⁵ e o geral interesse pelo teatro e literatura alusiva¹³⁶. No que toca às memórias, especifica-se (umas vezes como doentia, outras, como natural) a curiosidade do público leitor pela vida pessoal dos “seus” actores que se querem apanhados “no *negligé* do pijama”¹³⁷ (o “teatro

íntimo”¹³⁸), bem como pela vida nos bastidores do teatro, (o teatro por dentro, aquilo que não é dado a ver), bastas vezes identificada ao gosto pela vida alheia e pelo mexerico¹³⁹. De igual modo, se relaciona esta curiosidade com a idealização da vida do actor enquanto “aventurosa”¹⁴⁰, cuja narrativa promete “episódios engraçados e pitorescos”¹⁴¹, ou ainda, com a expectativa de confissões¹⁴², de “revelações”¹⁴³ e de “indiscrições”¹⁴⁴, cujos entornos picantes de “escândalo”¹⁴⁵ rompem com a normativa pacatez da vida quotidiana (“de paladares gastos e olhos cansado de ver”):

Muitas vezes se tem dito que o público aprecia a vida privada daqueles que são os seus actores. Nunca os mexericos de bastidores, os detalhes da educação, os gostos, a preferência desta actriz, a história de um “debute”, as recordações de uma peça pateada, a evocação de um nome ou de uma interpretação, deixam de interessar a bisbilhote e curiosidade do público. [Armando Ferreira, «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (s.d.), apud: LEAL 1923: X];

Os livros de teatro têm, além do interesse próprio sob o ponto de vista literário, o que lhe advém da curiosidade doentia do público por tudo o que se passa atrás da lona pintada do pano de boca. Volume que saia à estampa e se deite nas montras ou se encoste nos mostruários, tocando o assunto, é tentador como o diabo. Fareja-se logo o escândalo, a confidência, o assoalho de coisas vedadas, o teatro por dentro, sem caracterização nem cabeleira, tudo quanto é excitante para paladares gastos e olhos cansados de ver. [Gustavo Sequeira de Matos, «Semana Literária», in: *A Manhã* (?-1921), apud: LEAL 1923: XXVIII-XXIX].

Chega-se mesmo a lamentar o desaproveitamento da oportunidade de deixar nas memórias escritas uma relação mais aprofundada e objectiva da actividade artístico-profissional, no que ela implica de estudo, de cultura literária, de processos de criação e de interpretação das personagens, cujas eventuais anedotas tivessem, inclusivamente, interesse histórico, dando assim lugar a uma propaganda da beleza e elevação da arte e dos artistas:

Porque não fazem da sua vida de teatro, os maiores elogios, a mais bela propaganda, demonstrando a cultura literária, a beleza, a elevação dos seus melhores artistas?

E o público, que aceita sempre as obras mais simples, como *No palco e na rua*, mais ansiadamente procurará essas obras firmadas pelos primeiros artistas, em que desapaixonadamente nos contem as suas criações, as interpretações, os resultados dos seus estudos, as anedotas históricas, a vida teatral, enfim, no seu aspecto belo, superior e inteligente e que se esquece em face da vida teatral, pequenina, intriguista, mexeriqueira, que é a única a surgir aos olhos do público. [Armando Ferreira, «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (s.d.), apud: LEAL 1923: X].

Não deixa, porém, a crítica de ser unânime em considerar as memórias escritas de actores um subsídio para a história do teatro, como de resto, o consideram os próprios memorialistas, por razões que adiante explanaremos.

Atributos das memórias: o que dizem os memorialistas, os críticos e os teóricos

Memórias, não autobiografias

Prioridade à vida pública

O eruditismo do termo “autobiografia”, derivado do grego, bem como o seu sentido de apertado enfoque no sujeito que é o narrador, não se conformam nem à linguagem nem à diversidade dos assuntos convocados para a narrativa dos autores deste *corpus*, podendo até o seu emprego, na época, ser levado à conta de um pedantismo que os mesmos recusam (como adiante veremos); esta a razão pela qual só eventualmente é empregue por um ou outro crítico ao referir-se às memórias em estudo, confirmando a circunscrição do termo ao meio literário¹⁴⁶. Configurando uma característica intrínseca às memórias, os actores-autores em estudo, na correlação de forças entre o privado e o público, elegem o segundo¹⁴⁷, isto é, o objecto principal das memórias é o da carreira artístico-profissional, subjectivada em termos de: “minha vida artística” [SANTOS 1885: XI; PINHEIRO 1924: dedicatória], “minha vida de artista” [ROSA 1915: 15; LEAL 1920: 10], “minha existência de artista” [ABRANCHES 1947: 17], “minha vida de teatro” [PINHEIRO 1929: XI], “minhas lembranças de cerca de vinte anos de vida de teatro” [BLASCO 1908: 266]; “minha história de teatro” [FERREIRA 1876: 92], “minha longa peregrinação teatral” [SIMÕES 1922: dedicatória]; ou objectivada em termos de “a

vida teatral” [LEAL 1920: 11] ou “a vida do actor moderno” [Ibidem, 27]. Se, nos casos de Simões, Brasão e Abranches, o título *Memórias*, conjugado com os seus nomes de reconhecidos actores, dispensa qualquer especificação, já com relação aos restantes actores-memorialistas o título é formulado em termos da qualidade em que o sujeito se narra: *Memórias do actor Isidoro* [FERREIRA 1876], *Memórias de uma actriz* [BLASCO 1908], (...) *segundo volume das memórias do artista* [LEAL 1923]; ou ainda formulado em termos do assunto principal da narrativa: *Ossos do ofício* [PINHEIRO 1912], (...) *impressões da vida de teatro* [PINHEIRO 1924; 1929]. E, porque a actividade artístico-profissional ocupa um grande espaço, acabando por condicionar a própria vida, o narrador tende a identificá-la como fulcral à sua existência: «Aí ficam, pois, narrados, com a mais ingénua franqueza, os pontos principais da minha vida.» [FERREIRA 1876: 171].

As narrativas memorialísticas do *corpus* ancoram-se, deste modo, em momentos considerados axiais do percurso artístico e que identificámos como correspondendo à descoberta da vocação; às aprendizagens na formação como actor; à estreia profissional e integração no mercado de trabalho; à carreira artística e opções tomadas, no que se refere a linguagens e géneros em que se especializa; bem como a acumulação com o exercício de actor de outras funções associadas à acção de teatro, designadamente, a escrita, a direcção artística e de ensaios, entre outras. Factos acompanhados pela menção a espectáculos e personagens interpretadas, ingressos em teatros e companhias, e digressões artísticas. A esta estrutura comum de superfície – apresentada numa sequência cronológica, com início na infância ou na primeira mocidade e término ao tempo da escrita – correspondem aspectos intrínsecos ao exercício da arte (técnicas e estéticas), ao exercício da profissão (práticas, regras, condições de trabalho), ao funcionamento do meio teatral (gestão da carreira, factores de influência, mercados) e da sociedade em geral (projectões associadas à condição de actor), no tempo histórico que é o dos memorialistas. Concorrem para estes aspectos testemunhos que conferem uma densidade experiencial, através do relato das crises, dos desgostos, dos medos e dos anseios vividos no exercício da profissão artística, e acrescentam sentido(s) ao relato factual, legando-nos igualmente o memorialista uma visão sobre o teatro, o percurso individual, o meio teatral e a sociedade em que se insere.

A circunstância da prioridade da vida artística não anula, todavia, a representação da vida privada, em maior ou menor grau, conforme o memorialista, a qual, porém, em certas narrativas, mal se deixa entrever (Isidoro e Brazão), mas em todo caso

necessariamente presente – porque condicionante da existência do sujeito –, nomeadamente, em certos momentos da narração em que esta se entrecruza com a vida artística, como no caso da descoberta da vocação, tendencialmente radicada na infância ou na juventude. A vida privada aparece deste modo subsidiária à construção do sujeito enquanto actor. Por vezes, a sua alusão é tão descurada que se perde o fio lógico do seu encadeamento, assistindo-se, por exemplo, a figuras que desaparecem de um momento para o outro da narrativa, indiciando casamentos desfeitos, como no caso de Furtado Coelho nas memórias de Lucinda Simões, ou de Remi Ghierke, nas de Mercedes Blasco. Noutros casos, figuras da vida pessoal são veladamente aludidas, remetendo para um subtexto que o leitor de hoje não tem presente, como na interpelação a supostos (ou não assumidos) filhos que Carlos Leal demonstra temer virem a reclamar direitos¹⁴⁸, ou na menção de Adelina Abranches a um protector¹⁴⁹ no teatro, que não nomeia e com quem manteve relações maritais. Assistimos ainda a omissões na própria coincidência entre a vida privada e a do teatro: Isidoro não faz qualquer referência ao irmão, João Maria Ferreira, também actor e autor de comédias¹⁵⁰; nem tão pouco Lucinda ao irmão Simões Júnior¹⁵¹, maestro de teatro; ou mesmo, José Carlos dos Santos, relativamente à actriz Emília Letroublon, uma das suas companheiras de vida e de trabalho¹⁵²; só para nomear alguns casos.

Configurando ou não a mentalidade dominante na época, certos factos da vida privada encontram maior ensejo entre as actrizes do que entre os actores. A menção aos filhos é disto paradigmática porque sistemática entre aquelas e omissa entre estes, à excepção de Pinheiro, que assinala como momento marcante o nascimento da filha¹⁵³, a quem dedica o penúltimo livro; Simões e Abranches referem, inclusivamente, a sua ligação aos netos, a quem dedicam as respectivas memórias. São também duas actrizes quem, entre os memorialistas, mais alude à sua “vida amorosa” (à qual não é de todo alheia a vida artística): Abranches relata aspectos da vida conjugal com Luís Ruas, conhecido empresário do meio (e pai dos seus dois filhos), e refere relações íntimas, mantidas após o divórcio; Blasco, o quanto na sua juventude é requestada e as aventuras amorosas com figuras conhecidas. Neste aspecto, também Pinheiro é o único homem actor a referir as relações íntimas¹⁵⁴ e maritais¹⁵⁵ mantidas ao longo da sua vida.

A vivência social, em muito proporcionada pela vida artística, é um dos aspectos igualmente mencionados. Santos, Simões, Brasão, Rosa e Blasco retratam-se no convívio com artistas de projecção internacional, aquando das viagens empreendidas às capitais europeias – Simões dedica inclusivamente um largo espaço da narrativa às suas estadias

em Londres, Paris e, mesmo, no Brasil, onde priver com as elites. Do mesmo modo, se deixam entrever Isidoro (na relação de amizade, por exemplo, com o Conde de Farrobo), Santos (no convívio do camarim, com escritores, jornalistas e políticos em destaque no seu tempo), Pinheiro (entre os colegas com quem trabalha, também no Brasil, nos mambembes¹⁵⁶ que marcaram a sua juventude), Abranches e Blasco (nas assembleias que têm lugar nas respectivas casas¹⁵⁷ e não só¹⁵⁸) e Leal (na vida boémia lisboeta). E, dado que a vida não é só trabalho, as próprias digressões artísticas (quer às províncias quer ao Brasil) dão, no geral, lugar à narrativa do viajante (ao tempo, em voga) no confronto com outras terras e gentes. No limite, referem-se factos da vida íntima e aspectos da personalidade que melhor venham a justificar ou a reforçar a singularidade do actor e do seu percurso no teatro.

“Subsídios para a história” e “historicidade do sujeito”

No título *No palco e na rua: impressões do homem e do artista* de Carlos Leal, o primeiro binómio dá conta da complementaridade, já não tanto do público e do privado, mas da arte e da “rua”. A narrativa da sua carreira de *compère* reflecte como as ocorrências e tendências sociais e políticas do seu tempo enformaram o teatro de revista no início do século XX, elucidando o teatro como coisa do mundo, e o actor, um seu cidadão. É também sobre este tempo vivido (que entra pelo teatro, com ele se confunde, e ao qual o artista pertence) que os memorialistas, na qualidade de figuras públicas, querem deixar o seu testemunho. Leal, assumido republicano, menciona a influência do seu ascendente político na recepção que encontra no Brasil, onde se depara, entre a comunidade portuguesa, com uma facção monárquica. Este actor é inclusivamente acusado por certo crítico de convocar demasiadamente a política para as memórias¹⁵⁹, ao que contrapõe defendendo-a como intrínseca à existência e alvo de constante debate entre os portugueses de então: «(...) só tenho a dizer ao amável articulista que, também o nosso grande épico Camões, fez política. Esta é uma doença incurável dos portugueses.» [LEAL 1923: XXVI]. O actor discorre igualmente sobre as mudanças operadas no novo século XX – inclusivamente no teatro –, dando voz a questões emergentes após a implantação da república e elucidando-nos sobre reveses e condições que culminaram no fim da Primeira República e na ditadura do Estado Novo. Pinheiro, sindicalista pioneiro da sua classe, debruça-se mais sistematicamente sobre as condições de trabalho dos actores e subsequentes reivindicações e lutas levadas a cabo, reveladoras de práticas, modos de vida, e de um quadro de mentalidades dominante na época. Com outros entornos, a

mentalidade vigente é também assunto na narrativa de Blasco, entre os actores memorialistas, a única envolvida directamente na Grande Guerra (1914-1918), à qual faz larga menção: «Não é, certamente, uma obra de historiógrafo (...) mas uma compilação de notas colhidas no centro mesmo da guerra e de algumas observações pessoais.» [BLASCO 1920: 205]; recolhendo, inclusivamente, testemunhos junto dos portugueses feitos prisioneiros na Batalha de La Lys (09-04-1918), enviados depois do armistício para o Hospital da Cruz Vermelha, em Liège, cidade onde residia e onde se voluntaria para dar assistência aos feridos¹⁶⁰. Deste tempo, apesar das sentidas dificuldades económicas, refere não ter exercido a profissão de actriz, recusando-se a divertir os soldados alemães durante a ocupação da Bélgica¹⁶¹ – esta, entre outras questões que a guerra suscita no meio da profissão artística. Abranches dá conta da fractura política na sociedade lisboeta, e correspondente meio do teatro, antes da Revolução do 5 de Outubro, deixando-nos nota das vicissitudes de uma professa actriz monárquica em pleno processo revolucionário. Simões é entre os memorialistas quem mais sistematicamente evoca factos socio-políticos que, na segunda metade do século XIX, precipitaram o fim de monarquias, tanto na Europa como na América, equiparados, nas suas memórias organizadas em forma de anuário, a factos e ocorrências do foro do teatro. Isidoro, Abranches e Pinheiro, na alusão à infância, reflectem as condições de vida de uma maioria silenciosa. O primeiro retrata-se na vida de soldado¹⁶², aquando da Revolta da Maria da Fonte (1846), insistindo no quanto as crises políticas, já em plena monarquia constitucional, afectaram o meio teatral, e resgata do esquecimento o movimento de um grupo de cidadãos cuja iniciativa, a partir de 1854, terá precipitado a concorrência na estagnada praça teatral, facto por sua vez associado ao fim da sentida crise no meio:

Eu toquei este ponto da história de teatro, não só para dar conhecimento dele ao leitor que o ignorasse, mas também para ensinar aos futuros actores os nomes dos beneméritos cidadãos que esmagaram o egoísmo e o monopólio a que estava sujeita a arte dramática em Portugal. [FERREIRA 1876: 169].

De um modo geral, com maior ou menor incidência, os memorialistas referem o tempo vivido e o teatro que lhe corresponde, legando-nos um testemunho sobre acontecimentos, circunstâncias, práticas, instituições e pessoas, que, no seu conjunto, se querem assinalar enquanto contributos para a socio-história do meio teatral. É neste sentido que Blasco se refere ao empreendimento memorialístico, entre outros propósitos,

enquanto um contributo para o estudo de uma época e retrato do ambiente social do teatro, compreendendo público e bastidores:

Efectivamente – responde-nos Mercedes Blasco com entusiasmo – tenho um livro no prelo. Intitulei-o *Memórias de uma actriz* e nele narro, não só a minha vida artística, como a minha vida galante; nele perpassam algumas figuras mais em proeminência, hoje, na política, nas letras e na arte. Não lhe escondo que é um livro para fazer escândalo – um livro feito para emocionar, para ser folheado por todos os que queiram conhecer, não só os segredos dos bastidores, nos seus múltiplos e variados episódios, mas o estudo de uma época, do ambiente social que me tem cercado... [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 7].

Frequentes vezes os relatos são-nos apresentados como “verídicas histórias”¹⁶³ com que se escreve a macro-história («Assim se escreve a história!» [PINHEIRO 1924: 239]; «Assim se vai escrevendo a história» [PINHEIRO 1929: 91]); ou, ainda, um testemunho crítico de versões oficiosas, iminentemente oficiais, a exemplo da influência no meio de personalidades como o Visconde S. Luiz Braga¹⁶⁴:

É pois à personalidade [do] empresário Visconde S. Luiz Braga que vamos aludir, tentando pô-la no seu verdadeiro lugar, segundo o nosso critério, e tal como a conhecemos, a observámos e a encarámos. [PINHEIRO 1929: 17-18];

«A verdadeira história do Visconde S. Luiz Braga, como empresário (e só nesta qualidade o encararemos), andou sempre deturpada, tendo sido, enquanto viveu e ainda depois da sua morte, considerado como um benemérito do Teatro Português, como um renovador e impulsionador da arte teatral, entre nós, e por pouco, por muito pouco mesmo, que não o indicaram à sucessão de Almeida Garrett como restaurador do Teatro Contemporâneo em Portugal.

A história deve ser imparcial e justa e não feita ao sabor das conveniências e das parcialidades.

Lá porque o homem morreu, deve ser canonizado sem processo? Não.

Eu aqui faço de ... cardeal-diabo. [Ibidem, 32-33].

O desígnio historiográfico é ainda patente em declarações como: «Podem censurar-me de falar e criticar dos[sic] mortos, mas não se falando dos mortos não se faz a história. E demais, eu não falo só dos mortos, falo também dos vivos.» [PINHEIRO 1929: 258].

Leal propõe-se “quanto possível historiar, aos retalhos” a vida teatral:

E porque não deveria eu (...) seguir tão frutificantes exemplos [referindo-se aos actores portugueses com textos publicados] escrevendo também um livro sobre a vida teatral, procurando quanto possível historiar, aos retalhos, e entreter a bondade do Público a quem devo o nome e a notoriedade? [LEAL 1920: 11].

À semelhança de Isidoro, recusa as suas memórias como egocêntricas, apresentando-as antes como um testemunho sobre a vida de actor. No sentido de se acautelar da crítica anuncia de forma paradoxal um programa de análise dos factos (será possível dissecar ou “escalpelizar ao de leve”?):

Convém, todavia, acentuar que não foi precisamente a ideia de escrever “as minhas memórias” que presidiu à confecção deste livro. A minha intenção ao escrevê-lo foi apenas cavaquear um pouco com o Público amigo, escalpelizando ao de leve factos passados, historiando um pouco a vida do actor moderno, sem deixar de aludir ao que pelos “outros mundos”, pelos grandes centros artísticos se faz, sem causar espantos e sem levantar celeumas da Crítica.... [LEAL 1920: 27].

Como nota curiosa, ao serem referidas por Abranches situações equívocas ou boatos postos a correr, frequentemente acrescenta: “assim se escreve a história”¹⁶⁵, como se esta fosse feita de enganos. No caso das suas memórias, é a filha quem, na introdução, as sugere enquanto contributo para a história, nomeadamente, quando justifica o ter dissuadido a mãe de datar os acontecimentos narrados, desvalorizando, paradoxalmente, a sua datação:

Uma das suas grandes preocupações eram as datas; dizia-me, de vez em quando:

«Temos que ir à Biblioteca porque não sei em que ano se deu este caso... não estou certa nas datas!...».

Ao que eu lhe retorquia:

«Isso não tem a menor importância. Não foi com datas que se fez a História, e nem por isso nos interessa menos. Factos, factos é que é preciso enumerar e não datas que só fatigam o leitor...». [Aura Abranches, apud: ABRANCHES 1947: 7].

Pinheiro deixa-nos inclusivamente esboçado um programa para a história do Teatro Nacional (D. Maria II/ Almeida Garrett) , no qual nos devolve uma concepção historiográfica que não se esgota na delineação material e administrativa da instituição, mas, para além disso, convoca determinismos de ordem sociológica, nomeadamente, na correspondência entre opções artísticas e opções políticas e entre relações profissionais (“intrigas”) e um quadro de mentalidades (“moral”):

«Se valesse a pena neste país escrever a História do Teatro Nacional, desde a sua fundação até à actualidade, tocando a parte material e a administrativa, a parte artística e a parte política, a parte de intriga e a parte de miséria moral que o tem assoberbado, eu tinha para ela todos os apontamentos e dados indispensáveis para fazer uma obra completa. Mas não vale a pena. [PINHEIRO 1929: 199];

Apesar do desânimo manifestado perante o empreendimento historiográfico, deixa-nos ao longo do seu relato, uma série de depoimentos e de documentos, com o fito de testemunhar períodos particulares daquela instituição em que se viu mais ou menos envolvido, desde as “desinteligências pessoais e artísticas”¹⁶⁶ que levaram à saída da Rosas & Brasão daquele teatro (em 1898), passando pelas tentativas de reforma após a implantação da república, e que se estenderam até à conturbada época de 1925-1926:

Seria meu desejo compor este capítulo apenas com documentos cuja sequência desse bem a interessante e triste história do Teatro Nacional Almeida Garrett¹⁶⁷ na época de 1925-1926; mas consultando os meus “papéis velhos” vejo que me faltam muitos documentos, o que lhe produziria muitos rasgões que a deixariam sem nexos.

Tratarei pois de ir cerzindo esses rasgões com os meus depoimentos e notas, fugindo, tanto quanto puder, às considerações e ao comentário.

É este o meu propósito.» [PINHEIRO 1929: 427].

Deixa-nos ainda a indicação de fontes para a história, por exemplo, os anuários da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos¹⁶⁸, ele próprio, um dos seus impulsionadores em 1908; o mesmo fazendo Leal ao longo dos seus três volumes¹⁶⁹, na

qualidade de co-fundador da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, em 1917. Pinheiro e Leal – o primeiro, revelando-se na capacidade de professor do Conservatório – deixam-nos também comentados fenómenos ligados ao teatro, seja uma perspetivação histórica das claques¹⁷⁰ ou dos borlistas¹⁷¹, seja a elucidação de termos da gíria teatral, seja o resumo de pesquisas empreendidas com relação ao teatro entre nós, em séculos anteriores, como no caso de um apontamento sobre o Pátio das Arcas¹⁷², entre outros comentários.

As memórias constituem-se, além do mais, num espaço de elucidação, que é também de desmistificação, sobre a vida do actor e sobre o funcionamento e as regras da arte no meio teatral. Pinheiro dedica o capítulo inicial do seu segundo livro à desconstrução da ideia corrente sobre a vida de teatro (sustentada quer pelo público quer pelo jovem actor) como “deliciosa”¹⁷³, o mesmo fazendo Blasco, que inicia o segundo volume de memórias com a carta aberta a uma leitora dissuadindo-a da carreira de actriz, e afirmando já no primeiro livro:

«(...) espero que este livro te instruirá também, amigo Vulgo, sobre coisas em que as aparências bastas vezes te iludem. De fora, o teatro parece outro e a gente que lá anda fica sempre, para muitos olhos ingénuos, as mesmas personagens fictícias, vestidas com lantejoulas, que parecem heróis e princesas à luz amplificadora da ribalta. Também, por isso, é que me enganei, quando inocente e ignorante, me deixei atrair pelas imaginárias seduções da vida de teatro.

Aqui verás nestas páginas que, no fim de contas, nem tudo são rosas sobre o palco, e que até o aroma das próprias rosas com que nos coroamos contém às vezes venenos subtis... [BLASCO 1908: 267].

O empreendimento memorialístico dá ainda lugar à passagem de conhecimento aos actores mais jovens, na partilha de processos artísticos, como no legado de conselhos e admoestações sobre a condução da carreira. É, portanto, num desígnio *latu sensu* didáctico que Isidoro, através da narração da sua história, em muito identificada à carreira no teatro, se institui como um exemplo da possibilidade de superação que quer comunicar aos “desprovidos”:

Eu não ofereço a leitura das minhas memórias por presunção ou vanglória, mas à imitação de um herói meu contemporâneo, ofereço-as com o fim de ser útil à humanidade do meu país! Aprendam os absolutamente desprovidos de todos os meios,

como na perseverança, diligência e boa vontade, se alcança o que uma infinidade de circunstâncias muitas vezes nega!... [FERREIRA 1876: 11].

Santos, subintitula o seu depoimento no álbum *Conselhos para quem os quiser seguir* (...), admoestando os actores Eduardo Brasão e António Pedro sobre o que considera ser uma má gestão das respectivas carreiras, entre outros preceitos relativos ao teatro e aos actores em geral, baseados na sua experiência: «Meus colegas, falta aqui dizer que talvez caísse em alguns erros que censuro, mas isso não obsta a que a experiência depois deixe de aconselhar os outros.» [SANTOS 1885: XXXVIII]. Simões, preconiza as memórias como úteis na comunicação inter-geracional de experiências: «Se todos os velhos artistas assim fizessem [escrevessem sobre a sua vida passada no teatro] ficava uma espécie de compêndio que talvez aproveitasse aos novos.» [SIMÕES 1922: 7]; e termina a sua narrativa dirigindo conselhos disciplinares e artísticos aos principiantes¹⁷⁴. Deixam-se ainda recados aos da classe, como faz Blasco, referindo-se à falta de coleguismo entre os seus pares¹⁷⁵.

No prefácio às memórias da mãe, Aura Abranches vai mais longe ao afirmar, a propósito de revelações do foro íntimo da narradora, e no receio de eventuais “críticas aceradas”¹⁷⁶, que estas não são de todo impertinentes, na medida em que dão melhor a conhecer uma figura que não se pertence só a si, mas à História:

Entretanto, se pelo crivo do meu medo algum capítulo escapou ainda que possa merecer reparos, arriscarei a opinião de que, se Adelina nunca fez mistério da sua vida, se a viveu com inteira sinceridade e desassombro, sem um átomo de hipocrisia, por que não levantar um pouquinho o véu que se lhe escondia o coração? Por que não tirar conclusões de certos actos seus, tantas vezes inexplicáveis? Além do mais, uma figura como Adelina não se pertence a si apenas... pertence à História! [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 7-8].

No mesmo sentido, Carlos Leal é referido pelo prefaciador do seu último livro: «(...) fez inscrever em letras de oiro nas páginas do teatro português, o seu honrado e ilustre nome.» [Octaviano e Sá, in: LEAL 194-: 12]. Este pressuposto vai ao encontro de uma das características que distinguem as memórias enquanto género no quadro das narrativas auto/biográficas e que é o da “historicidade do sujeito”¹⁷⁷: «Ao contrário do “eu” da autobiografia, o “eu” das memórias é uma figura pública que não se pertence, por

pertencer aos outros e à História» [ROCHA e CHIARA 1999: 627] e, neste sentido, “a sua história pessoal inscreve-se na história geral e objectiva” [GUSDORF 1991: 466]. O caso de Blasco é paradigmático desta inscrição: o motivo impulsionador da escrita é precisamente o resgate da sua identidade profissional, contra as lacunas por que é referida pelo seu ex-empresário num dos monumentos do teatro¹⁷⁸. A sua urgência é, portanto, a de defender o seu lugar no teatro, ao encontro do pressuposto de que «(...) a empresa memorialística é precisamente a indagação de um sujeito acerca do papel que desempenhou na História.» [Ibidem]:

E vem aqui a propósito, exactamente, defender-me dos maus tratos que o Sr. Sousa Bastos me inflige na sua *Carteira do artista*, livro cheio de retaliações e represálias, livro de vinganças e de injustiças. [BLASCO 1908: 9];

Chegou agora o ensejo. Fui atacada num livro, num livro deixo a minha legítima defesa.

(...).

O que quero é suprir com factos e argumentos irrefutáveis as lacunas propositadas que o Sr. Sousa Bastos deixou, tratando da artista, porque não é pelas ligeiríssimas notas, transbordantes de fel, que me dedica no seu livro, que alguém um dia poderá definir o meu lugar até agora no teatro português. [Ibidem, 10-11];

O Sr. Sousa Bastos também deixou no tinteiro o meu repertório, nem mesmo fala dos papéis mais importantes que fiz na Trindade, durante a sua gerência (...). [Ibidem, 15].

De igual modo, os prefaciadores das memórias no-las apresentam como subsídios para uma “mais viva história”, ainda que com intensidade e intencionalidade diversas da do historiador (“sem o cuidar”), inclusivamente, na opção por um discurso baseado no anedótico e no raconto (“conto”): «Mas outra cousa é contá-las [referindo-se às memórias] escrevendo-as, para que a evocação demore e a anedota se volva em documento, e o conto atinja, sem o cuidar, honras da mais viva história.» [Afonso Lopes Vieira, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915: 8]. O considerado publicista Rocha Martins entende igualmente a pertinência para a historiografia, se não mesmo, a necessidade do testemunho de quem viveu os factos, ao considerar que: «A História faz-se das memórias dos que viveram os factos. Às vezes, a palavra de um memorialista decide de um destino no grande livro.» [«Prefácio», in: PINHEIRO 1929: IX]. No mesmo sentido, Leal cita o

jornalista Bourbon e Menezes: "A história é um drama com bastidores, cenário – e rosto. As suas rubricas são os livros de memórias"¹⁷⁹. Também a crítica sublinha a qualidade documental das memórias escritas (apontando-se-lhes mérito para figurarem nas bibliografias de teatro¹⁸⁰), pela revelação de factos não encontráveis noutras fontes ("factos inéditos") como pela referência a um tempo que abrange a actualidade ("o teatro dos nossos dias"; "muitas vezes o melhor, o mais seguro alicerce da história do seu tempo"¹⁸¹), concluindo-se pelo indubitável valor sociológico (a vida dos bastidores e funcionamento do meio teatral):

(...) um livro de memórias de um actor é sempre bem acolhido porque nele se contam factos inéditos que vêm atestar a vida agitada de quantos se entregam ao tumultuar de tantas peripécias, dignas do registo e do conhecimento de aqueles que se interessam pela carreira dos profissionais da arte. [B. L., «Carlos Leal e o seu livro "no palco e na rua"», in: *A Elite* (s.d.), apud: LEAL 1923: XIX];

Vários actores e actrizes, não só portugueses, como de outras nacionalidades, têm contribuído para a história do teatro, com melhores ou piores volumes, em prosa ou em verso, narrando as suas impressões, factos da sua vida, autobiografias, apontamentos de vario sabor, de maior ou menor interesse. Sempre que isto sucede, raro é que desses livros se não aproveite qualquer coisa boa, já não digo para a história do teatro, mas para a elucidação da vida, dentro dos bastidores, no seio e no meio dos artistas (...). [João do Rio¹⁸², «O livro de um actor: "No palco e na rua – impressões do homem e do artista", in: *A Pátria*[?]¹⁸³ (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVI].

Demarcando-se das funções do historiógrafo, e portanto, de um discurso analítico, o actor-memorialista entende mesmo assim contribuir com a narrativa da sua experiência para a socio-história do teatro e do seu tempo, enquanto vivência que abarca não só o palco como tudo o que o envolve, bastidores, público e sociedade em geral. Esta perspectivação vivencial e abrangente isenta-o, por vezes, de um esforço de sistematização, como já notado, na correlação de factos e datas, contudo, no geral acautelada, até mesmo porque a datação da maioria das referências (espectáculos, acontecimentos, etc.) pode ser retraçável noutras fontes. Isidoro deixa-nos inclusivamente uma leitura quantitativa da sua carreira de actor, contabilizando as apresentações feitas, o dinheiro ganho, as peças que levou à cena (por número de actos), as personagens que

desempenhou (classificadas por tipos), os espectáculos com maior número de apresentações, entre outros aspectos, dando-nos relação não só dos totais, mas também das suas parcelas, discriminadas por itens (apresentações em teatros particulares *versus* públicos; ordenados auferidos por épocas, etc.¹⁸⁴). Opõem-se-lhe, como referido, Abranches e, circunstancialmente, Blasco, cujo segundo volume (*Vagabunda*, 1920) prima por uma quase ausência de datação dos factos, muito devido à actividade profissional digressiva pela Europa e ao facto de ter vivido num dos principais palcos da Grande Guerra: «A segunda parte [referindo-se ao *Vagabunda*] foi rememorada em Lisboa, depois do meu regresso, porque me era impossível escrever qualquer coisa sobre a guerra, na Bélgica, visto que os alemães andavam sempre a fazer perseguições na casa de cada um.» [BLASCO 1920: «Nota» final].

O resgate de outros

Um dos atributos das memórias, sublinhado pelos prefaciadores e elogiado pela crítica, é o da referência a uma plêiade de figuras ligadas ao teatro, tanto de colegas actores (inclusivamente, estrangeiros), como de ensaiadores, dramaturgos, cenógrafos, maestros, trabalhadores do teatro em geral (os invisíveis), empresários, críticos e espectadores incluídos, resgatando-se desta forma do esquecimento outros sujeitos além do narrador. Esta circunstância encontra correspondência na necessidade sentida por alguns memorialistas de assinalarem a sua escrita como não egocêntrica – quer no seu impulso (a instâncias de filhos¹⁸⁵, de amigos¹⁸⁶ ou do público¹⁸⁷ e dos leitores), quer no assunto, isto é, não se esgotando na referência à sua pessoa e carreira – e aponta para uma menor receptividade, ao tempo, da autobiografia, entendida como um excesso de vaidade. Esta última é por vezes avançada como argumento contra a crítica da insuficiente referência ao trabalho do actor. É neste sentido que Carlos Leal responde à crítica de “divagação dos seus trabalhos artísticos”: «Quanto a apontamentos da minha carreira, fá-lo o livro embora ligeiramente, para não maçar o leitor, fatigando-o com uma volumosa lista sobre interpretações, o que então, talvez fosse tomado como uma vaidade extrema.» [LEAL 1923: VIII].

Isidoro, que não oferece as suas memórias “por presunção ou vanglória”¹⁸⁸, prefere evocar entre os colegas aqueles menos divulgados ou lembrados, incidindo no tópico do mérito artístico de actores que se estrearam fora do circuito dos teatros regulares e que, depois, ascendem eventualmente a estes (à imagem do seu próprio percurso), muito embora tenha trabalhado com os actores mais conceituados do seu tempo. Pinheiro

relembra nomes esquecidos, como o de José António Moniz¹⁸⁹, actor, professor do Conservatório, tradutor e ensaiador, entre outros atributos, com quem se inicia na direcção de ensaios, no Teatro D. Amélia:

Bem como me parece ser igualmente necessário fazer uma ligeira descrição dos indivíduos com quem convivi em teatro, mas unicamente daqueles em que se deram circunstâncias extraordinárias que sejam dignas de menção e que sejam menos conhecidas do leitor. [FERREIRA 1876: 142];

Um nome esquecido [referindo-se a J. A. Moniz] e que é preciso relembrar como tantos outros que o pó da ingratidão e da indiferença artística vai relegando para o esquecimento e para o olvido.» [PINHEIRO 1929: 49].

A referência às memórias como um contraponto a outros monumentos do teatro, onde muitos ficam esquecidos, é apontada às narrativas de Pinheiro e de Leal, esquecimento igualmente associado à hierarquização dentro da classe, mimetizando a verificada na sociedade (“no palco como no resto do mundo há aristocracia e plebes”), quando não mesmo, influenciada pela proveniência social dos actores:

O artista, que tantos companheiros de nomeada teve durante a sua existência de lutador ilustre, marcou, serenamente, como quem ambicionasse pôr em dia as suas contas com o passado, algumas figuras da cena portuguesa. Há as que têm já as suas lápides na História do Teatro Nacional, outras desceram à vala do olvido; no entanto, como nas batalhas, por vezes, os clarins têm minutos de relevo, ele também relembra os que foram esquecidos.

Grandes e pequenos, senhores e vassalos – porque no palco como no resto do mundo há aristocracia e plebes – passam no livro que o ilustre ensaiador, o artista de renome, o homem de paixão e de fé, me pediu para prefaciá-lo. [Rocha Martins, «Prefácio», in: PINHEIRO 1929: IX];

No palco e na rua o Sr. Carlos Leal fala-nos de tudo: dos homens e dos artistas, dos empresários e dos autores, dos novos e dos antigos, dos pequenos e dos grandes (...).» [João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVI].

Mesmo no caso de Blasco, em que a narrativa é mais concentrada no seu próprio percurso, assistimos a um semelhante resgate: «Vultos conhecidos atravessam o livro, aparecendo-nos alguns empresários, artistas e conquistadores amorosos, em diversas cenas que se lêem com prazer e curiosidade.» [Anon., in: *O Liberal* (26-12-1907), apud: BLASCO 1908: «Apreciações críticas: 1907-1908»: 16]. E, apesar de revelações da sua vida amorosa – que, no entanto, dão conta de um fenómeno social associado às actrizes e actores em geral –, assistimos a uma demarcação da autobiografia por um descentramento que, de contrário, seria entendido como um “pedantismo” ou um “pretensiosismo”, caso se demorasse no que se designa como a “sua psicologia”:

- Detém-se a falar na sua psicologia nas *Memórias de uma actriz*?

- Muito ao de leve, para não cair na nota ridícula do pedantismo. Um dia, quando for velha e não passar pelo risco de me chamarem pretensiosa, então falarei dela noutro livro que tenciono publicar. Em todo o caso, falo de acontecimentos da minha vida íntima e até publico algumas cartas de amor que me têm sido enviadas, sem – claro é – expressar os nomes dos meus apaixonados. [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 8].

Rosa, que nega ter escrito por “ vaidade”, assume como missão o resgate da memória do pai e do irmão, família de actores à qual pertence:

Terminei o meu livro. Com ele só tive um fim: reviver as memórias de meu pai e de meu irmão. (...).

Acabando estas páginas, tenho a impressão de que ninguém poderá acusar-me de as ter escrito por vaidade. [ROSA 1915: 350-351];

Eu procuro sempre tornar lembradas as memórias do meu pai e do meu irmão, procuro sempre pôr na evidência a sua obra, que foi grande, e continuarei nessa tarefa sagrada.» [ROSA 1917: 118].

O seu primeiro livro é comentado pela editora em termos de abranger «(...) um período de quarenta anos, durante o qual perpassam as figuras mais salientes de escritores, artistas e actores.» [ROSA 1917: secção final]. Lucinda Simões dedica igualmente um espaço à evocação do pai¹⁹⁰ e do marido¹⁹¹, os actores Simões e Furtado Coelho, respectivamente. Por sua vez, o prefaciador às *Memórias de Brasão*, também dramaturgo, salienta, não só

as referências à companhia Rosas & Brasão, cuja actividade considera corresponder a um período áureo do teatro em Portugal, como aplaude as alusões aos colaboradores do actor na senda artística, entre os quais consta e cuja homenagem agradece:

Desfilarão diante dos seus olhos [referindo-se ao leitor], como numa cine-revista, as figuras culminantes que tornaram as cenas do velho D. Maria e do antigo D. Amélia, um prazo-dado das Musas... (...).

Para quantos ainda vivos, que em companhia dele [referindo-se a Brasão] travaram esses incruentos, mas gloriosos, combates, a leitura deste livro é como o reverdecer de louros já mirrados pelo tempo. Há em cada página repercussão de aplausos que hão-de acelerar em muitos peitos as pulsações. O meu é um deles. É principalmente aos nomes de João Rosa e de Eduardo Brasão que andam ligadas as mais fulgurantes recordações da minha vida literária. Como sou grato a este último por mas avivar, com generosas palavras no seu livro! [Henrique Lopes Mendonça, «Prefácio», in: BRASÃO 1925].

De resto, é a própria crítica quem, ao valorizar a convocação de outros nomes do meio do teatro, nos indica que esta circunstância vem aumentar o interesse do leitor e, portanto, exponenciar o sucesso das publicações:

(...) a sua evidente preocupação em falar pouco de si e muito dos seus colegas, quer actores, quer empresários, quer mesmo autores, de todos os elementos que com ele têm colaborado no teatro, quer português, quer brasileiro, mostrando nisso uma altiva e digna superioridade, um espírito superior e delicado que nos admirou e nos cativou. De propósito ou não, neste livro que é seu e que poderia ter escrito para um autoelogio, como não é raro ver-se, ele ap[a]ga-se, apresentando-nos uma galeria admirável de talentos mais ou menos notáveis, revelando assim as suas apreciáveis qualidades de “compère”.» [João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVII];

O artista que lançou à publicidade o interessante livro *No palco e na rua*, não faz propriamente uma autobiografia. Se fala de si – nem era possível deixar de fazê-lo – fala também muito dos outros. E talvez por isso mesmo saiu o livro interessante, a oferecer uma leitura variada, divertida e, até certo ponto, instrutiva. Fica-se a conhecer mais de uma individualidade da cena portuguesa. [Anon., in: *A Plateia* (S. Paulo, s.d.), apud: LEAL 1923: XXIV].

As memórias são ainda um espaço de tributo a terceiros, manifestado nas dedicatórias, nos agradecimentos, nas homenagens a sujeitos pertencentes ou não ao meio teatral – familiares, amigos, figuras mais ou menos públicas, que vão de médicos¹⁹² (no acompanhamento de doenças, por vezes, “quase mortais”¹⁹³) a políticos¹⁹⁴. Do meio teatral propriamente dito, homenageiam-se ainda os mestres: Pinheiro, por exemplo, faz uma sentida homenagem a António Silva, o seu iniciador na arte, descrito como um competente e reconhecido ensaiador no teatro de amadores, porém, medíocre na qualidade de actor (tratando-se de competências diversas) e, por tal, desconsiderado no meio profissional onde desempenhava papéis secundários. Apesar disso, o reconhecido discípulo, que depois se torna ensaiador do mestre, não deixa de patentear esta filiação artística e de lhe preitar o devido “respeito” e “reconhecimento”¹⁹⁵.

O acautelamento literário

Configurando as memórias uma escrita teoricamente democrática¹⁹⁶, porque passível de ser cultivada por indivíduos pertencentes a diferentes meios que não só o literário, e mesmo, a diferentes classes sociais¹⁹⁷, um dos tópicos recorrentes na captação da benevolência do leitor é o da necessidade de justificar a incursão de não-escritores na escrita, alegando-se aspectos que se demarcam da então considerada escrita literária, pela afirmação da sua despreensão¹⁹⁸ e o facto de ser exercida, não por empenho devocional ao literário, mas no preenchimento das “horas de ócio”, sem preocupações de ordem estilística (“ao correr da pena”; “por aqui fora, adentro destas velozes páginas”), ou preocupações de ordem estrutural (“a passar de umas coisas para as outras”, “sem directriz”), recorrendo-se a uma linguagem informal (“sem-cerimónia”, “familiarmente”, como que a “cavaquear um pouco com o Público amigo”¹⁹⁹), no intuito de “entreter”²⁰⁰ ou divertir (“quase colecção de anedotas”, “cousas para rir”):

Eu não sou a *Crítica*, louvado Deus; e que o fosse, não me parece que ela tenha muito que fazer com um trabalho despido de pretensões, fruto de algumas horas de ócio, recordações ao correr da pena de alguns factos da sua vida de artista, quase colecção de anedotas contadas ao público com a sem cerimónia de quem está habituado a tratá-lo familiarmente. [Francisco Palha, Carta-prefácio, in: FERREIRA 1876: 7];

Desculpem este meu estilo à moda de telegrama, a passar de umas coisas para as outras, mas não quero ser maçador, nem o cérebro doentio me deixa por muito tempo fixar as ideias no mesmo ponto. [SANTOS 1885: XI];

(...) lá vou outra vez saltar de uma coisa para a outra, mas como nestas descosidas frases não tenho pretensões a ombrear com o gramático Epifânio Dias, nem com o nosso primeiro estilista Latino Coelho, caminho no meu propósito unicamente com a ideia de me fazer compreender no parafraseado da palestra íntima, evitando os sermões de lágrimas. [Ibidem, XIII];

De modo algum penso enfileirar na legião insubmissa dos paladinos da literatura moderna (...), e ainda menos penso em tomar lugar – nem mesmo "à esquerda baixa" – dos venerandos veteranos da velha literatura. [LEAL 1920: 194];

E isto vai por aqui fora, adentro destas velozes páginas, ainda sem a directriz desejada pelo brilhante cronista Armando Ferreira, e apesar das dúvidas sobre os meus dotes literários, tão alarmadas no cérebro do Sr. Rodrigues Laranjeira. [LEAL 1923: I];

Não tivemos a pretensão de fazer literatura nestas “memórias” porque sabemos até onde pode chegar a nossa mentalidade. Única e espiritual digressão por coisas e factos, cerzidos em guisa de “magazine” para passar o tempo... para de nós deixarmos mais alguma coisa do que perdemos com o baixar do pano: a indiferença, o olvido. [LEAL 194-: 312-313];

O meu pensamento corre a par da minha pena.

Nunca faço uma cópia. Deus me livre, nem eu podia cansar-me tanto.

Quando acabo um trabalho, releio e emendo qualquer coisa que me pareça melhor, mas muito pouco – os tipógrafos que o digam.

Não sou uma torturada a escrever e, por isso, a minha prosa sai simples e correntia.

Muita gente me tem perguntado como eu consigo esta simplicidade de prosa que todos entendem.

Primeiro, é justamente pela facilidade de concepção; depois, porque suponho que estou falando com alguém a meu lado, alguém inteligente, mas não muito letrado e que eu quero que me compreenda.

E escrevo como se falasse, sem esquecer a gramática – que muita gente esquece quando fala, embora a use quando escreve – e não fugindo ao coquetismo de pôr uma certa elegância na minha linguagem.

E aí está porque me chamam “a escritora do grande público”, os letrados e os outros. E é porque estou pensando nos “outros” que eu escrevo fácil e simples.

As *elites* são a minoria e essas também gostam disto assim.» [BLASCO 1938: 12-13];

Alguns memorialistas recorrem à chancela de escritores para a apresentação das memórias, na função de prefaciadores, entre os quais constam os dramaturgos Francisco Palha [FERREIRA 1876], Afonso Lopes Vieira [ROSA 1915], Eduardo Schwalbach [ROSA 1917] e Henrique Lopes de Mendonça [BRASÃO 1925], o publicista Rocha Martins [PINHEIRO 1929], o poeta e jornalista Octaviano de Sá [LEAL 194-]. Isidoro, como já referido, apropria-se da biografia de Júlio César Machado, a qual transcreve na íntegra, comenta, acrescenta e actualiza. O *Álbum* de Santos convoca uma plêiade de depoentes do meio literário. Leal revela a revisão feita pelo escritor Tomás da Fonseca [LEAL 1920: 10]. Uma compilação de apreciações críticas (ou de excertos), assinadas por jornalistas de relevo na época, é ainda publicada em alguns volumes (BLASCO 1908; ROSA 1917; LEAL 1923, 194-). Mesmo negativa, uma apreciação pode chegar a honrar o actor pelo renome do articulista, como no caso da crítica de Fialho de Almeida²⁰¹ a Brasão, integralmente transcrita nas memórias deste último, que a leva à conta do carácter “demolidor” daquele autor, associado ao espírito de uma época passada:

Porque Fialho de Almeida não era um qualquer de quem a obra desaparecesse, pela evolução contínua da literatura, pelas metamorfoses por que ela passa.

Não! A obra do grande demolidor, talvez contribuindo para a decadência que atravessamos, marca profundamente o carácter da sua época, o seu próprio carácter indómito e inflexível.

É pois com orgulho, e não com ressentimento, que transcrevo, na íntegra, esse artigo a meu respeito, tão bem manejado, tão eloquentemente composto, que o fel com que me inunda se transforma em perfumada ambrósia.

E demolindo-nos, Fialho de Almeida alteia-nos, ou pelo menos, se preciso fosse, tornava-nos conhecidos. [BRASÃO 1925: 181-182].

O acautelamento literário leva a que, por vezes, se negue a escrita enquanto “memórias” – mesmo no caso de Simões, em que esta designação vem expressa no título –, dadas as expectativas que o género, assaz divulgado e praticado, entre escritores e figuras de Estado, pode suscitar, preferindo-se nos títulos, ou nos subtítulos, designações como “recordações” (*Recordações da cena e de fora da cena*, ROSA 1915) ou “impressões” (*No palco e na rua: impressões do homem e do artista*, LEAL 1920; *Coisas da vida... : impressões da vida de teatro; Contos largos...: impressões da vida de teatro*, PINHEIRO 1924, 1929); ou, ainda, omitindo-se qualificativos (*Ossos do ofício*, PINHEIRO 1912). No caso de Leal, o segundo e terceiro volumes, apesar da demarcação referida ao primeiro, subintitulam-se “memórias” (*Demolindo: segundo volume das memórias do artista* (1923); *Água-forte: memórias* (194-):

Memórias!? Não, para fazê-las é preciso divagação e literatura. Falham-me as forças em qualquer dos casos. Divagando, afastava-me do assunto e perdia-me no labirinto! Quanto a literatura, incapacidade manifesta! Se bem que faz parte do meu “métier”, foi sempre por “conta alheia”.

Ora, não sendo memórias, será uma espécie de anuário, recordando factos e impressões. [SIMÕES 1922: dedicatória];

O livro, porém, não é de memórias, é antes uma revista de acontecimentos, razão porque, desculpe o Sr. Armando Ferreira [referindo-se ao crítico], ele talvez tivesse agradado mais do que os do saudoso e inesquecível Augusto Rosa. [LEAL 1923: XI].

Estas notas [relativas às circunstâncias da sua estreia no D. Maria] parecem, à primeira vista um pouco fora do propósito das intenções do livro, cujo fim não é, propriamente, relatar *memórias*; mas é natural a correlação destes factos, após ter explicado como entrei e saí do Ginásio. E demais, não será tudo isto – *Ossos do ofício?!...». Assim o creio e por sinal, que foram... bem duros de roer.»* [PINHEIRO 1912: 36].

Também isenta de uma acrescida responsabilidade estritamente literária a eleição de dedicatários identificados ou afectos ao memorialista. Sejam estes os “sedentos de glória” (BLASCO 1290), as “mães portuguesas” (BLASCO 1924), sejam pais e irmãos (ROSA 1915), cônjuges (ROSA 1915; BRAZÃO 1925; PINHEIRO 1929), filhos ou netos, estes últimos, uma geração que se espera sobreviver ao autor, como no caso de

Pinheiro, Simões e Abranches; o primeiro, constituindo o dedicatário como o móbil do empreendimento memorialístico; a última, fazendo convergir o privado e o público – Abranches dedica o seu livro: “A meus filhos, a meu neto, ao meu público”. Esta circunstância vem simultaneamente investir a narrativa de um carácter íntimo e afectivo, sublinhando-a como um testemunho autorizado pelo sentimento e pela sinceridade e que se quer projectado para além da vida do autor. O “olho público”²⁰² para o qual o memorialista constrói uma narrativa de si, é desta forma ressignificado em termos de um olhar cúmplice:

[Na dedicatória à filha, Ofélia] Se não tivesses vindo a este mundo, eu não as publicaria [referindo-se ao segundo volume de memórias], deixando apenas aqui ou ali, num ou noutro colega mais íntimo, a tradição oral de alguns desses episódios da minha vida artística. Mas vieste! Tens, portanto, o legítimo direito de saber quem foi o teu pai, o que ele fez na vida, que amarguras sofreu... que “ossos” roeu... que “coisas” passou.
(...).

Como mais nada te posso deixar, lego-te apenas estas recordações de um passado a que não assististe e os ternos e saudosos beijos de teu pai.» [PINHEIRO 1924: dedicatória];

Mal tu supões – filha – que és quem me animas a escrever estas linhas e oxalá que o amor e o afecto que te consagro, possam ajudar-me a dar cor e vida ao que pretendo deixar escrito, para mais tarde soletrares, comentários, compreenderes.

Desculpe-me o leitor este arroubo de pai, já meio velho e cansado, que vê no seu ninho uma avezita de cinco anos. [PINHEIRO 1924: 205-206];

A ti, pois, minha neta, dedico estas recordações. E, quando mais tarde, num vislumbre de saudade, te lembrares da que foi tua avó, folheando estas páginas, reviverás um pouco da vida que juntas vivemos. [SIMÕES 1922: dedicatória];

Não sei se está bem contado...

Foge-me o tino... a memória!

(...)

Mas que outra recordação

Podia o meu coração

Dedicar-lhes, meus amores?

Só as páginas sentidas

Desta vida que passou! [ABRANCHES 1947: 17];

Ora, os livros de memórias são um bocadinho da nossa alma, que fica na estante, à vista de todos!

Olha Fernando [referindo-se ao neto], se um dia tiveres filhos, põe-lhes no regaço este pedacinho da alma da tua avozinha amiga! [ABRANCHES 1947: 427].

As memórias, porém, nem sempre são apresentadas pelos prefaciadores, ou comentadas pelos críticos em termos da sua isenção literária. Blasco, publicista antes de memorialista, é bastamente elogiada como “um escritor feito”²⁰³, comparada até, na depuração da forma, a Almeida Garrett, Gustave Flaubert e Alphonse Daudet:

Alto sobe o meu comovido alvoroço ao saudar na autora das *Memórias de uma actriz* uma colega que se impõe às simpatias do grande público e ao respeitoso apreço dos profissionais, pelos fortes conhecimentos da técnica literária, sobredeirados por uma elegante simplicidade de exposição e por uma sábia e varonil exposição de serenidade e sobriedade no castigo dos delinquentes.» [Silva Porto, «Entre nós», in: *A Época* (31-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 23-24];

É um livro curiosíssimo, escrito invejavelmente num estilo de ideal simplicidade, numa prosa que tem o encanto de uma espirituosa conversação. Nenhum esforço, nenhuma tortura ela apresenta. Essa simplicidade da prosa, correndo como a água dos regatos, essa simplicidade que foi a grande tortura do autor das *Viagens na minha terra*, e que fez os cabelos brancos ao autor da *Madame Bovary* e ao Daudet da *Safo*, encontra-se no livro desta travessa criatura, senhora da prosa e de dois olhos terríveis, abismais, de uma cabeleira agarrada e de um corpo de boneca voluptuosa. [Albino Forjaz Sampaio, «Mercedes Blasco: a propósito do seu livro “Memórias de uma actriz”», in: *Novidades* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 50].

Rosa e Leal, são-nos apresentados como artistas multifacetados ao se revelarem na competência de escritores, acrescentando-se que, para escrever memórias, não basta ser um grande artista, é preciso ser-se culto. A caução desta qualidade é, do mesmo modo, associada a Santos (“possui larga ilustração”²⁰⁴), Blasco (“ilustração pouco vulgar entre

as nossas mulheres de teatro”²⁰⁵), Pinheiro (“dos actores da nova camada que sabem ler e escrever correctamente”²⁰⁶) e Leal (“com aprumo intelectual e muita erudição”²⁰⁷):

Lendo este livro, fico acreditando que é um dos mais originais e elegantes memoriais que em língua portuguesa existem.
(...).

Que lhe direi senão que o seu papel de memorialista é um dos seus melhores papéis? E sem dúvida o mais interessante. Mas este foi você que o escreveu, rivalizando numa obra tão humana e tão viva, e criou-a na posse dos seus recursos todos porque quis ser sinceramente – quem é.

Conforme o seu desejo, foi verdadeiro, simples e claro. E para escrever um livro verdadeiro, claro e simples, não basta ser um grande artista, – é necessário ter um espírito assaz culto, largo e subtil para animar, enchendo-a do sentimento que não engana, a melancólica e saudosa comédia das recordações. [Afonso Lopes Vieira, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915: 8-9];

Ora, este Petrónio do tablado, que teria sido Tayllerand, Leão X e Vatel, na diplomacia, no Vaticano e na culinária, este artista em tudo de que de espírito toma conta, teve um dia a feliz ideia de escrever as suas memórias – *Recordações da cena e de fora da cena* – e, publicando-as, imediatamente se afirmou como escritor qualificado, de sinceridade e singeleza notáveis – continuação dos seus processos de actor. [Eduardo Schwalbach, «Prefácio», in: ROSA 1917: X];

O que não sabíamos, ou pelo menos, o que não esperávamos, (...) era da sua provada aptidão para as letras, onde o actor-autor revela qualidades muito apreciáveis de escritor, sendo este seu livro mais um título de glória a juntar aos seus méritos de actor e de caricaturista – que o foi e dos mais interessantes. [João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XIV-XV].

Elogia-se, desta maneira, o conhecimento literário dos actores que se revela, não só na imprescindível correcção da forma (“numa linguagem portuguesa de lei”²⁰⁸), como inclusivamente, no critério de não incorrer em modelos literários, vigentes na época, mas inadequados à narrativa a que se propõem e ao público que querem alcançar, exercendo, portanto, uma escrita “despreocupada de preconceitos literários e de veleidades estilísticas”²⁰⁹, sem se notar “aquele ar pedante dos que pretendem sair do seu lugar”²¹⁰.

No mesmo sentido, enaltece-se a sua acessibilidade (“para toda a gente”²¹¹), proporcionada pela linguagem “correntia”²¹², “simples e clara”²¹³, numa narrativa cativante pela variedade dos assuntos, o interesse dos episódios, a referência a pormenores e a circunstâncias pouco divulgadas, à qual não falta “côr”²¹⁴, originalidade²¹⁵ e humor²¹⁶, tornando a leitura aprazível²¹⁷ e deixando “apetite”²¹⁸ por mais:

Percorrendo as páginas do seu livro, pareceu-nos estar a ouvi-lo transmitir fielmente ao público as belezas que, uma vez por outra, lhe lê, ou a ouvi-lo conversar, contando-nos um episódio, descrevendo-nos uma situação ou um aspecto, dando vida e relevo ao mais insignificante pormenor. O artista manifestou-se prontamente a dizer-nos o que é seu, tal qual se elevava a dizer-nos o que é de outros, com a mesma naturalidade e devida côr, fugindo do amaneirado na literatura, como se abstém de rodriguiños na cena. [Eduardo Schwalbach, «Prefácio», in: ROSA 1917: XI].

Numa linguagem correntia, graciosa e agradável, sem fluências de retórica, nem redundâncias pomposas, Carlos Leal consegue interessar quantos o lêem. Fecha-se o livro, que se lê num fôlego, avidamente, e fica-se com pena de que o seu autor terminasse por ali.

Anedotas, aventuras de teatro, críticas, comentários, mil coisas interessantes à sua vida de palco relacionadas, conta-as o artista distinto, com uma simplicidade encantadora e num estilo suave, correcto, que torna gratíssima a leitura do belo volume.» [Lopes Vieira, in: *O primeiro de Janeiro* (s.d.), apud: LEAL 1923: IV-V].

De Carlos Leal, cujo progressivo arrojo se nota até nos títulos que se seguiram ao primeiro (*Demolindo*, 1923 e *Água-forte*, 194-), nota-se-lhe a “verbosidade eloquente e estonteante”²¹⁹ (“que é como quem diz, a ejaculação caudalosa e abundante da cerebrina tinta”²²⁰) e refere-se a sua escrita como “vendavalesca”, até pela miríade e pelo vertiginoso encadeamento dos assuntos evocados – no afã de revelar não só a vida do actor como do cidadão que é também um homem público²²¹. Chega-se a comparar a sua prosa a uma “miscelânea”²²² ou a identificá-la aos trâmites da “revista de teatro”, em que o autor se revela igualmente o “compère” do palco e o homem que é na vida:

É tremendo e irresistível. Não há espírito, por mais forte que queira manter-se, capaz de resistir à leitura da prosa de Carlos Leal, tão viva, azougada, diversa, vendavalesca ...

Já no volume *No palco e na Rua* dissemos que era este o característico da sua obra. Um múltiplo desencadear de ideias, torrente caudalosa de factos, comentários, piadas, tiradas, recordações que ora saltitam sobre a fê; ora passam à crítica, ora à beleza das colegas e falam no “Grande Morto”²²³ e no Sr. Bernardino Machado.

Se misturarmos um retrato do Dr. Gentil, uma esplêndida caricatura de Lálá, uma página de *L'assiette au beurre*²²⁴, com a capela de S. João Baptista, se lhe deitarmos uns versos de Avelino de Sousa, um *menu* de uma bacalhauzada no Porto e um discurso do saudoso João do Rio, temos qualquer coisa muito parecida com um quebra-cabeças ou com um capítulo de livro de Carlos Leal.

Não. Basta de *blague*. Este grande volume (...) não é senão uma esplêndida revista de acontecimentos, viva, jocosa, patriótica sobre cada frase, e que marca bem a individualidade curiosa do seu autor. O capítulo “Os que passam ... parados” é o quadro da rua; tem duas linhas de comentário curioso a tipos conhecidos e nesse comentário revive o *compère* de revistas, rápido, preciso, a propósito.

O “teatro por dentro”, diálogo, bem observado, é outro quadro de revista ... Depois vem a alegria, a alegria comunicável de um capítulo lembrando todos os Carlos das nossas relações e todos os Leais dos arredores, um verdadeiro quadro de fantasia. [Armando Ferreira, «Nota do dia: Carlos Leal, “Demolindo”», in: *A Capital* (07-03-1923), apud: LEAL 194-: 322-323].

O divertimento contra o aborrecimento

Uma das apreensões que assistem à escrita, aqui ou ali avançada pelos memorialistas, é a de não maçar o leitor com o que o seu relato possa conter de exaustivo e minucioso – até porque, como já referido, uma tal exaustividade poderia ser levada à conta de um pedantismo, e mesmo porque certo tipo de informação poderá ser retraçável noutras fontes. Rosa, por exemplo, numa das referências à companhia Rosas & Brasão, isenta-se de uma relação completa da actividade desta empresa durante os anos de exploração do Teatro D. Maria II, a pretexto de não “maçar” o leitor:

Não vou fazer uma estatística de todas as peças originais e traduções que demos durante a nossa gerência; seria isso uma coisa maçadora e sem interesse; falarei apenas dos trabalhos que mais agradaram ao público, maior brilho deram à empresa e de alguns factos que, por serem curiosos, merecem narração especial.» [ROSA 1915: 169].

As narrativas dos actores memorialistas privilegiarão, deste modo, a síntese (melhor traduzida pelo anedótico), o acidente ou o extraordinário, o menos conhecido ou divulgado e o pormenor; facetas frequentemente interditas noutros monumentos e passíveis de iluminar a macro-história.

A anedota, bastamente cultivada ao tempo – no seu sentido de relato breve, referente a personalidades ou situações de interesse histórico (no que estes encerram de aspectos menos conhecidos) –, é desde a Antiguidade um recurso dos biógrafos²²⁵. Apesar da sua fraca factualidade ou contextualização, nela aliam-se sagacidade, ironia e humor a dramatização e efeito de surpresa; e estabelece-se uma relação metonímica com o seu referente, em que o particular visa caracterizar o geral, constituindo-se um veículo cognitivo e mnemónico de grande eficácia²²⁶. O anedótico investe, assim, a narrativa de um carácter ético e é também o reflexo de ideias, comportamentos e ambientes, que sem prejudicar a verdade histórica, melhor vem reforçar a argumentação e a exposição do narrador, suscitando a reflexão no leitor. Um exemplo, entre muitos, é-nos dado por Simões, que, mesmo sem datar o acontecimento, ilustra a ideia de como a confiança e o sangue-frio são qualidades essenciais ao actor no domínio do palco, e elucida simultaneamente o leitor quanto ao carácter imprevisível e combativo do público coevo (mesmo perante uma actriz de grande nomeada). A referida anedota alude a outras circunstâncias que se prendem com a fama de Emília das Neves enquanto artista mais bem pago do seu tempo e exigente, em termos financeiros e não só, junto das empresas com que trabalhou; de como essa fama a precede (simbolizada nas moedas atiradas para o palco), apesar de ter publicado um livro em sua defesa²²⁷. Remete-nos também para a ideia corrente, abordada noutras memórias, do público da cidade do Porto, como temido, por um misto de exigência e também de cepticismo em relação aos artistas de Lisboa, principalmente no tocante à elite intelectual²²⁸. Lembra-nos, por último, a extrema exposição do actor, em palco, no enfrentamento do público e, portanto, a sua vulnerabilidade, entre outras ilações que se possam retirar, como seja o respeito que, apesar de tudo, a actriz acaba por colher:

Emília das Neves trabalhava no Porto, numa companhia de que era empresária, e por motivo de qualquer cab[a]la, entendeu o público, como desforço, desfeitear cobardemente a grande artista. Além da pateada furibunda, começaram a atirar-lhe moedas de cobre, chamadas “patacos”. Ela, impassível à manifestação, ao ver cair as

moedas, curvou-se, tomou uma entre os dedos, e disse: “Se é para os pobres, é pouco”. Calcule-se o efeito!... Foi uma reviravolta completa. À tremenda e injusta pateada, sucedeu-se a mais entusiástica ovação.

O sangue-frio da artista, venceu a injustiça da intenção. [SIMÕES 1922: 35-36].

Ao desígnio de não aborrecer o leitor converge o autocomprazimento, que é também o da revisitação de memórias gratas ao narrador, bem como a vontade da sua partilha com o leitor, de se “rir” com ele, como deixa antever o subtítulo de Santos ao seu depoimento no *Álbum*, «Conselhos para quem os quiser seguir e coisas para rir»:

Terminei o meu livro. Com ele só tive um fim: reviver as memórias de meu pai e de meu irmão. Durante o tempo que escrevi e recordava os factos mais notáveis ou brilhantes das suas vidas, vivi com eles. Tive-os diante de mim. Conversámos, rimos, chorámos. Vivo ainda dessa vida.

Acabando estas páginas, tenho a impressão de que ninguém poderá acusar-me de as ter escrito por vaidade. Escrevi-as para meu prazer. E, quando um dia me retirar do teatro – onde não conto expor ruína alguma de mim mesmo – estas recordações hão-de servir-me de consolação, olhando saudosamente a longa estrada percorrida.» [ROSA 1915: 350-351];

Quanto a mim, por mais odiosos que sejam os tempos presentes, que me importa!... Sozinha, no meu cantinho, a recordar o meu querido e saudoso passado... tenho mais felicidade por mim só, do que todos os que se julgam ditosos, labutando neste mar agitado e tempestuoso, que é agora a vida actual.» [SIMÕES 1922: 136-137];

Recordar o passado é triste; é triste sim, e é alegre. Triste por não poder voltar aos dias da minha mocidade; alegre por ver perpassar na minha mente, dias tão felizes de triunfos e aplausos.

E agora, abatido pela doença, sem forças e sem alento para a vida, eu recordo, com verdadeiro prazer, esses tempos, já tão distantes, de estudos e de sacrifícios, coroados quase sempre – oh! consoladora evocação! – de tantos aplausos, que me redobravam o esforço e enchiam de prazer a minha alma juvenil.

Como já vai longe! [BRASÃO 1925: 19];

Coisas da vida... de teatro... é o que aqui se reproduz, não porque elas interessem a alguém, mas porque recordando, ao escrevê-las, volto anos atrás e vou revendo, passo a passo, a minha mocidade posta ao serviço de uma arte, à qual dediquei um verdadeiro culto, embora nunca conseguisse alcançar o zénite das grandes glórias. [PINHEIRO 1924: 9];

É certo que se lança ao papel muita coisa que não interessa ao leitor, mas que ao recordá-la nos interessa e apaixona. É um fenómeno subjectivo. [PINHEIRO 1929: 185];

Estou a perder-me na recordação de coisas que só a mim interessam afinal: nomes de teatro, títulos de peças, móveis de camarim... Mas ninguém avalia o prazer que sinto em recordar tudo isto (...). [ABRANCHES 1947: 67].

Alguns momentos evocados pelo actor tocam as memórias do leitor enquanto espectador, dando azo à partilha de uma vivência em comum, já referida, relativamente aos colaboradores no teatro, pelo dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça, e igualmente notada, pelo próprio e pela crítica, em termos de “episódios da nossa mocidade, passados bem junto de nós²²⁹”:

São estes [referindo-se aos admiradores de Brasão] – que representam o grosso do público – quem aguardará com ansiedade a publicação das presentes *Memórias* onde esperam encontrar o reflexo das suas emoções de outrora, a revivescência dos triunfos em que esalfaram os pulmões e empolaram palmas (...)» [Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRASÃO 1925];

O autocomprazimento não se esgota na evocação de memórias gratas, reside ainda no que a escrita pode assumir como gosto (Isidoro, antes do teatro, tivera “a mania de ser poeta”²³⁰) e, ainda, como divagação da actividade rotineira profissional, por vezes até, num momento da carreira em que o actor acusa algum cansaço: «(...) este seu servidor já tem a bagatela de vinte e sete anos de teatro; e com pesar digo, o suficiente nos tempos calamitosos que vão correndo, para me aborrecer.» [LEAL 1923: XXV]:

Para o artista, era mais do que distracção aquilo [referindo-se à escrita], era um trabalho que o absorvia e o encantava.

Ao prazer de recordar, juntava-se no seu espírito, mais sedutora ainda, a volúpia de escrever. Sentia até maior satisfação em rabiscar do que em representar – e não admira: a ilusão do amador é sempre mais completa que a do profissional. [Anon., «Memórias de Carlos Leal», in: *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XXVI];

Depois, nos forçados ócios de cena, que por capricho da sorte me têm sido impostos, necessitava de achar qualquer coisa que me entretivesse e um emprego inteligente para o meu tempo. Dada (...) ao amor da literatura, era natural que me lembrasse de escrever; e então, para não me pôr a fazer artigos discreteando sobre temas abstractos ou versos à pálida lua dos amantes românticos, ocorreu-me compor estas *Memórias*, que tenho a pretensão te hão-de despertar um pouco de curiosidade, amigo Vulgo. [BLASCO 1908: 266];

E depois, as recordações perpassam no nosso cérebro, enovelam-se diante dos nossos olhos, começam a fixar-se e a pena vai correndo e... quanto mais corre, mais distantes vamos ficando da meta, do final. [PINHEIRO 1929: 185].

O exercício da escrita de memórias não isenta, contudo, a revisitação de mágoas que se impõem à lembrança, convocando-se na ilustração deste aspecto – em inscrições ou nos prefácios – autores clássicos:

Quem escreve um livro de memórias é sempre um pouco como o nosso velho e tão verídico Fernão Mendes Pinto (...). Porque todos que tiveram cuidados de espírito, todos que batalharam pela Arte, foram bastas vezes como o grande quinhentista, vendidos e cativos. “E quando põem diante dos olhos os grandes trabalhos que por eles passaram” (...).» [Henrique Lopes de Mendonça, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915: 8];

Continuamente vemos novidades
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança
E do bem (se algum houve) as saudades
[Luís de Camões, apud: PINHEIRO 1924: inscrição].

Na continuação da publicação de memórias assiste-se, por vezes, a uma progressiva disforia, visível, por exemplo, na sucessão dos títulos de Blasco: *Memórias de uma actriz* (“o livro da cómica”²³¹), *Vagabunda* (o regresso a Portugal em busca de integração nos teatros), *Desventurada* e *Enjeitada* (“os livros da trágica”²³² e da luta inglória por uma integração que não teve lugar); ou nos livros de Pinheiro, que o próprio comenta: «A parte alegre, faceta, pitoresca que é a característica dos meus livros *Ossos do ofício...* e *Coisas da vida...*, quase desaparecem nestes *Contos largos...* onde há por vezes a revivescência de muitas impressões dolorosas, amargas, cheias de fel.» [PINHEIRO 1929: 36]; sugerindo outro título para o último volume: «E este livro que tem por título – *Contos largos...* – melhor se poderia intitular – *Livro da Amargura.*» [PINHEIRO 1929: 483]. As memórias podem ser, deste modo, perspectivadas também como um lugar catártico, de desabafo, e o leitor (que se confunde com o público de teatro), idealizado como um confidente, a quem, por vezes, o actor se dirige familiarmente na segunda pessoa do singular, ou trata por “amigo”²³³, “queridíssimo leitor”²³⁴, “público generoso”²³⁵:

Sente-se sempre um áspero encanto em recordar o passado, e muitas vezes o desejo de comunicar as impressões que ele nos acorda no coração. São muito raros os espíritos que têm a força de fechar em si, a sete selos, a sua alegria e a sua tristeza. Eu por mim sou uma criatura essencialmente franca e impulsiva, que sinto na dor como no prazer, uma absoluta necessidade de expansão. Assim, em vez de me sentar na soleira de qualquer porta amiga a confidenciar as coisas da minha vida, resolvi dizê-las a ti, que tens sido, afinal, um amigo também, porventura mesmo o mais constante e desinteressado que tenho tido na minha carreira artística. “Vésme en la comédia donde te conozco”, e creio bem que a opinião que formamos um do outro é igualmente afectuosa e lisonjeira. Porque não haveria então de escolher-te para meu confidente? [BLASCO 1908: 265-266];

Apenas quis desabafar, alijar a carga de um enorme pesadelo, desfeito em luminosos sonhos analistas de que a vida se compõe, e onde por vezes, creio, a emotividade, a observação e o heroísmo, têm simultaneamente um lugarzinho modesto.» [LEAL 1920: 194];

Será um pouco demorado o relato, mas – amigo ou não amigo leitor – se não lhe interessar o assunto salte adiante... Eu, é que em minha consciência, não posso saltar por cima dele, porque escorreguei e... caí! [PINHEIRO 1929: 200].

Apesar de as memórias poderem dar lugar à partilha de mágoas e de denúncias, bastas vezes o memorialista recusa-as, porém, enquanto espaço de aborrecimento, no que este implica também de “retaliações” e de “despeitos”; possível razão da transfiguração de Simões, enquanto narradora (contrariando o “espírito contundente e sarcástico que todos lhe conhecíamos”²³⁶). Santos adverte no seu programa de escrita: «Aqui não há choradeiras, nem insinuações, nem despeitos; há apenas umas mágoas ainda não esquecidas (...)» [SANTOS 1885: XI]. Blasco, achando-se “vítima de tanta má vontade”²³⁷, e apesar de poder “escrever nomes”²³⁸, afirma: «Posso queixar-me, mas não ataco ninguém.» [BLASCO 1937: 17], e, do *Vagabunda*, diz: «É este um livro de amargura, de revolta, às vezes, mas nunca de retaliações.» [BLASCO 1920: 289]. Esta contenção é elogiada pela crítica, indicando-nos que o seu contrário seria entendido como um abuso do poder da pena, entre outras implicações. Silva Pinto, jornalista e também amigo e cúmplice da carreira de Blasco no teatro, confessa o alívio pela mesma não ter dado vazão na escrita ao seu orgulho ferido: «(...) sentira, pela autora, um aperto de coração no simples boato da publicação do livro. Eu temia que os nervos da orgulhosa a impelisses para excessivas represálias...» [Silva Pinto, «Entre nós», in: *A Época* (31-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 23]. A mesma opção é aplaudida em Augusto Rosa e Carlos Leal:

(...) ditosos são os que logram encarar o passado como Você, com calma satisfação, sereno orgulho e, sobretudo, com a força esplêndida da simpatia, como diria Schumann – com uma alma em “lá maior”. [Henrique Lopes Mendonça, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915];

É uma prosa sã, sentida, em que a gratidão e o carinho disputam o lugar na ânsia de desviarem da alma de Carlos Leal qualquer centelha de despeito ou malquerença contra quem quer que seja; pois bem podia o simpático artista aproveitar o campo que se lhe oferece, a publicidade (...), mas (...) o ilustre republicano, mesmo a desfiar ironias sobre este ou aquele que as mereceu, é benévolo, fá-lo a rir, como que a perdoar.» [in: *Jornal Português* (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XIII].

Leal assume o sarcasmo como uma “higiene de espírito”²³⁹: «(...) entendemos que as coisas sérias produzem, às vezes e não poucas, mais efeito quando ditas a brincar.

Ajustaremos algumas contas... e continuaremos na exposição dos nossos manequins.» [LEAL 194-: 34]; facto, contudo, notado por alguns críticos como negativo: «Tem o livro muitas verdades, embora cruéis para os próprios artistas, tais como as que versam a disciplina, a educação, a moral...» [Armando Ferreira, «Nota do dia – O livro de Carlos Leal», in: *A Capital* (s.d.), apud: LEAL 1923: VIII]; «O seu bom-humor é, por vezes, mal-humorado. As suas *charges*, os seus comentários aos seus camaradas da ribalta, são um tudo nada amargos, agudos até ao ferimento...» [João Ameal, «No palco e na rua (...)», in: *Diário de Notícias* (s.d.), apud: LEAL 1923: XX-XXI].

O resgate de si

A escrita como monumento e testemunho reflexivo

Evocando frases correntes na época, atribuídas a Alexandre Dumas e a Jules Claretie²⁴⁰, os actores memorialistas referem-se, no geral, e contritamente, à efemeridade da arte do teatro, na sua condição de arte inscrita pelo próprio corpo (“manifestação vivida”²⁴¹), e como tal, condenada, enquanto manifestação individual, ao desaparecimento na ausência do actor dos palcos, seja esta precipitada pelo fim da vida, seja pelo envelhecimento e progressivo afastamento dos papéis principais, ou mesmo, da cena. Contraposto ao pintor, ao escultor, ao músico e ao escritor, cujas obras são passíveis de fazer perdurar um nome muito além da vida dos artistas, do actor diz-se não passar a sua memória para além de duas gerações²⁴², se tanto, ou seja, para além do tempo de vida daqueles que o viram em cena. No tempo que transcorre do século XIX ao princípio do século XX, em que o teatro atinge foros de uma arte socialmente prestigiada e em que coexistem um interesse historicista e uma atenção sobre o indivíduo, esta condição assume os contornos de uma fragilidade, só ultrapassável pelo poder da “tradição”²⁴³, isto é, uma memória comunicável por outros meios (que não o da própria arte), seja por transmissão oral²⁴⁴, seja pelo monumento da escrita, ou por outros monumentos, de que são exemplo, os bustos esculpidos e os retratos pintados por artistas de renome, o desenho, a gravura, a fotografia, o cinema, e os que pela sua natureza são usualmente instituídos a título póstumo, como a atribuição de nomes a vias, a espaços públicos, ou mesmo, a prémios que visam galardoar os artistas do meio, não esquecendo, ainda, os monumentos funerários²⁴⁵. A este respeito é transversal a menção ao esquecimento a que o trabalho do actor é votado no âmbito de uma acção efémera como é a do teatro:

Felizes dos que morrem e que ficam lembrados! [SANTOS 1885: XXXIX];

A memória do actor desce com o pano – diz Dumas²⁴⁶ – e eu, o filho admirador, queria esquecer esta verdade tão amarga, ao evocar o grande actor que tanto me emocionou, nessas noites gloriosas em que eu sentia o vivo e ansioso desejo de o seguir, abraçando a sua arte incomparavelmente bela!

(...).

E hoje, vendo-o a um canto do seu escritório, sozinho e talvez esquecido desse público que ele, tanta vez, fez chorar e rir, o célebre ditame de Dumas perpassou, como nuvem negra, pelos meus olhos. [«Duas palavras do filho», in: BRASÃO 1925];

Eu hoje ainda me recordo dele [referindo-se ao público] e com verdadeiro amor, apesar que talvez já da sua mente desaparecesse o vulto deste artista que tanto trabalhou para ele!

É bem certo: a memória do actor desce com o pano, a sua glória é a da geração a que pertence. [Ibidem, 240];

Os sorrisos que hoje eram só para ti, passam amanhã a alvejar outro eleito; os beijos que sofregamente haurias, é agora outro que ali está junto de ti, que cresceu a teu lado, a quem deste a tua amizade, os teus conselhos, a tua ciência, quem os colhe; e tu, que viste a multidão anónima – o público – coroar-te, tecer-te louvores, arrastar-te no carro triunfal da Glória, caís inanimado e extenuado! Queres fugir e ficas; queres evocar as tuas grandiosas criações; queres justificar-te perante o Supremo Tribunal da Arte, e dizem-te: – Mostra-nos as tuas obras, dá-nos o brilho das grandes concepções artísticas, dá-nos o calor, a vida, o fogo que tinhas outrora e que te abandonou!

Então, tu, minado pela vaidade, corroído pela ingratidão, desalentado pelo impúdico repúdio, morres sem teres quem te cerre as pálpebras nessa hora extrema, sem teres quem possa gritar:

– Alto! Vêde estas geniais criações! Olhai, que concepções grandiosas! Abatei-vos perante estas manifestações vividas do Belo e do Sublime!

Heróis do Sentimento! Glórias do momento! O trabalho do comediante não fica esculpido no Bronze, na Tela ou no Livro, para atestar perante o templo da Posteridade, o Génio que insuflou as suas criações e a Inspiração sublime com que animou as grandes idealizações do Sentimento, da Dor e da Paixão!

Os comediantes persuadiram, convenceram, abalaram, comoveram, o Público coroou-lhes o Génio, mas passado o instante do aplauso, caído o pano, a sua obra do momento desaparece e só a Tradição é a única vassala que lhes rende a homenagem devida ao Talento e à Arte.

*Ce n'est que lorsque le rideau est levé, que, pour la foule, l'artiste est quelque chose! La toile tombée, l'homme redevenu un homme est oublié*²⁴⁷. [PINHEIRO 1924: 11-12];

Os grandes actores desaparecem, morrem; essas luzes apagam-se; mas, infelizmente, ninguém as reacende para lembrar aos que estão e aos que hão-de vir que houve artistas que, pelo seu génio ou pelo seu talento, sacudiram de entusiasmo as multidões que, pasmadas, os aclamaram!

Comediantes que morrem são luzes que se apagam! [ROSA 1917: 118];

O que ontem foi um sucesso já hoje não lembra a ninguém [LEAL 1920: 60];

O actor, por desgraça, não deixa nada quando desaparece!

Mortos também todos os que me viram trabalhar, quem se lembrará depois do “Gaiato”, da “Mãe” e da “Rosa Enjeitada”? [ABRANCHES 1947: 427].

O actor vê-se assim na contingência de, por vezes, como parte de uma estratégia de perpetuação da sua memória, recorrer à arte de outros artistas: Augusto Rosa e Virgínia Dias da Silva têm um busto esculpido por Teixeira Lopes²⁴⁸ e, José Carlos dos Santos (já no século XX), por Costa Mota²⁴⁹; Eduardo Brasão e Augusto Rosa foram ainda retratados pelo pincel de Columbano²⁵⁰, só para mencionar alguns memorialistas²⁵¹ e já para não falar da fotografia, cuja divulgação veio complexificar o estímulo visual na memória. Rosa sente, de certa forma, resgatado o seu trabalho artístico (“por natureza efémero”²⁵²), no livro *Máscara d’um actor*, um estudo e levantamento fotográfico das expressões do actor em personagem, feito por Azevedo Neves²⁵³.

Brasão, que juntamente com Abranches e Pinheiro, participou nos alvares da cinematografia nacional, intui a possibilidade de perpetuação através deste novo suporte, “recordação, ainda que ténue”²⁵⁴, por se tratar de uma arte “tão diferente da teatral, mais restrita, de gestos sóbrios, quase nulos”²⁵⁵. O prestigiado actor, nascido num tempo em que o telefone era “uma idealização de almas propensas aos sonhos”²⁵⁶, acusa ainda a estranheza proporcionada pelo cinema de, pela primeira vez, poder observar-se à mesma

distância e na óptica de um espectador: «Exibiu-se pois o filme e não gostei do meu trabalho; era a primeira vez que eu me podia criticar.» [BRASÃO 1925: 235]. António Pinheiro, contratado exclusivo da Invicta Film por um período de três anos – mas só lá trabalhando um ano e meio –, iniciou-se na linguagem cinematográfica com Georges Pallu, participando numa dezena de filmes, não só como actor²⁵⁷, mas ainda na direcção de actores e na realização. Abranches, que se confessa cinéfila, e talvez por isso aponte a sétima arte como um dos primeiros inimigos do teatro (a par da rádio), participa em três filmes²⁵⁸, não lhes fazendo, contudo, qualquer referência nas *Memórias* (apenas uma fotografia em personagem do filme *Maria do Mar*). Apesar de o actor ficar “ali, na tela, no ecrã, estampado *per omnia semper*”²⁵⁹, o trabalho de toda uma vida no teatro não é, ainda assim, resgatado, tratando-se de linguagens diversas; além de que o cinema representa nas suas carreiras uma incursão sem continuidade²⁶⁰.

Independentemente da possibilidade de existência de outros monumentos, os actores memorialistas demonstram a urgência, não só de perpetuar através do monumento da escrita a memória de si e do seu trabalho, mas ainda de legar da sua vida artística um testemunho próprio e reflexivo, vincando por vezes a importância de não deixar por mãos alheias este resgate, isto é, pela mão de eventuais biógrafos ou afins (“que mal disseram, na ilusão de dizer bem”²⁶¹), e de serem os próprios a atribuir-se-lhe sentido (“dizer de mim o que eu quiser”²⁶²), representação que é simultaneamente uma auto-configuração (“corrigir a existência”, “repôr atitudes”²⁶³), ao encontro do que assinala Paul Ricoeur: «En faisant le récit d’une vie dont je ne suis pas l’auteur quant à la existence, je m’en fais le coauteur quant au sens.»²⁶⁴ [RICOEUR 1990 : 191] :

Li em uma crónica de Carlos Alberto Ferreira, a propósito da vinda a Lisboa da actriz Marie-Thérèse Pierat²⁶⁵, que o actor leva a sua arte para o túmulo; e que, ao mesmo tempo que se apaga a sua vida, desaparece a sua obra. Morto, ficarei eternamente deitado e esquecido sem lápides no meu grande sono, mas a minha obra, embora também deitada na estante, ficará sempre de pé. [LEAL 1923: 292];

Ora, “os livros de memórias são um bocadinho da nossa alma” que fica guardada numa estante, à vista de todos! [ABRANCHES 1947: 427];

Consola-me a certeza, não é demais ter ao menos esta consolação, de que a minha memória ficará, resistirá ao rodar dos séculos, como eu tenho resistido aos embates de tantas desventuras.

Esses que gozam de todo os confortos, enquanto eu ando penando, desaparecerão de vez, com o dismantelar do seu cortejo fúnebre.» [BLASCO 1924: 128];

Chegou a minha vez – mas chegou! – de não deixar os meus créditos por mãos alheias!

Isto de quem tem tinta, papel e imprensa, ou dinheiro para ela, à sua disposição, é um *grande artista*, para não dizer, um *grande artista*²⁶⁶.

E eu agora estou nesses casos! Papel, tinta e pena não me faltam aqui em volta de mim! A tipografia do Manuel da Costa está cheia de tipo²⁶⁷ nos caixotins! Os tipógrafos só têm que compor o que aqui vai escrito! O prelo imprime e este livro há-de dizer de mim o que eu quiser!

Bem sei que fico de prejuízo ao pé dos outros, porque eles podem-no dizer todos os dias²⁶⁸, enquanto que eu, só o posso dizer neste livro; mas como ele terá perto de 400 páginas, e essas 400 páginas hão-de falar todas de mim, fazendo uma tiragem de 1000 exemplares, são (400 x 1000) 400 mil vezes que os fregueses das tendas hão-de ler o meu nome, neste livro, que deverá ter um grande êxito nas mercearias e capelistas, em folhas soltas²⁶⁹. [PINHEIRO 1929: 144-145];

Contrariava-me e desgostava-me que a morte me colhesse sem deixar impressas as notas dos últimos vinte e seis anos da minha vida artística.» [Ibidem, 485];

Nós, que no *Demolindo* nos demolíramos voluntariamente para o Outro Mundo²⁷⁰ (...), facetando primeiro as nossas memórias para que outros não as escrevessem como, pelos modos, sucedeu a Olivier, Robert de La Mar[c]k²⁷¹, marechal d'Estrées²⁷², duque de Rohan²⁷³, La Rochefoucauld²⁷⁴, Margarida de Vallois²⁷⁵, e tantos outros, que lá no Outro Mundo excomungaram os que deles, os vivos da inconfidência e do desrespeito, mal disseram, na ilusão de bem dizer (...), – nós que, sem o saber, (...) seguimos o exemplo de Chateaubriand, também para garantir a fidelidade das nossas *Memórias*, as escrevemos de além-túmulo (...). [LEAL 194-: 31];

(...) razão por que ressuscitámos voluntariamente para o pretexto de também corrigir a existência. Repôr atitudes. [Ibidem, 33].

Representação e referencialidade

Na narrativa, o memorialista conjuga a representação de si – ou seja, a maneira como se quer dar a ver – e a referencialidade – isto é, a remissão para o conjunto dos factos que sustentam o relato do seu percurso enquanto figura pública, na época, do conhecimento comum, passíveis, inclusivamente, de verificação: «Até hoje nunca fui desmentida em nada que tenha escrito, em livros e jornais, porque só tenho dito a verdade.» [BLASCO 1938: 90]. A tensão entre representação e referencialidade é um dado distintivo das memórias escritas, cujo “eu” gramatical e retórico é promovido à dignidade de um “eu” histórico²⁷⁶. O narrador pode mesmo recorrer, como já notado, a documentos vários para a evocação de um percurso cuja memória não se apresenta pessoalmente disponível na sua totalidade²⁷⁷, convocando deste modo textos diversos, através da citação ou, mais comumente, da transcrição, sejam estes biografias, artigos de imprensa, cartas da sua correspondência pessoal, poemas que lhe foram dedicados, e até, observações constantes em tabelas de empresas sobre o seu desempenho profissional²⁷⁸, entre outros. Estes documentos assumem a simultânea função de objectivar a narrativa, não só no sentido de reforçar com outras vozes – na sua maioria, prestigiados críticos ou escritores – uma visão própria dos acontecimentos, como ainda de evitar o auto-elogio na descrição de si e do seu trabalho artístico (coisas que, ditas pelo próprio, “não teria[m] o mesmo valor”²⁷⁹). A convocação de textos de autores de prestígio não é ainda alheia à valorização literária das memórias, nem tão pouco ao ensejo de prestar tributo a personalidades (também públicas) do meio literário que acompanharam a carreira do actor:

O *Diário Ilustrado* de 15 de Novembro de 1873 deu o meu retrato em estampa, acompanhado de um espirituoso folhetim assinado por Cristóvão de Sá, o qual transcrevo aqui, com a devida vénia, não por que[sic] esteja vaidoso com o seu conteúdo, porque não me julgo merecedor de tanto elogio, mas porque em parte dele se trata de um assunto²⁸⁰ que por modéstia não queria contar e mesmo porque, transcrevendo-o, tributo de certo modo o meu agradecimento ao seu autor. [FERREIRA 1876: 109];

[Referindo-se à iminente saída da Rosas & Brasão do Teatro Nacional, em 1892²⁸¹] Esta resolução causou no público e em todos uma grande impressão, e vou até transcrever alguns trechos publicados nessa época, para dar uma amostra do efeito produzido (...). [ROSA 1915: 219];

[Referindo-se ao segundo volume de memórias] Não te dei aqui escandalosinhos galantes, nem cartas de amor.

Mas dei-te cartas que valem muito mais pelos sentimentos que expressam, de uma origem mais digna de fé do que um repelão dos sentidos ou uma fantasia de coração romântico²⁸². E porque elas também te elucidarão sobre o muito que eu não posso dizer-te e que dito por mim não teria o mesmo valor. [BLASCO 1920: 299];

(...) por vezes terei de me socorrer das palavras dos outros para poder dizer alguma coisa de mim. Que isso não seja levado na conta de egotismo, de vaidade, mas sim de documentação. Não basta dizê-lo. Preciso provar e documentar. [PINHEIRO 1929: 35];

Pode o leitor dizer que abuso da “tesoura” para condimentar o livro, mas não tendo outra documentação mais legal, creio que os diversos artigos de jornais que aqui se transcrevem, atestam a veracidade das minhas palavras, reflectem bem a verdade das minhas afirmações. Por isso me sirvo de diversas e variadas transcrições. [Ibidem, 270];

Sendo eu um dos artistas que mais lastima a decadência absoluta do Respeito e da Disciplina a que o nosso teatro chegou, transcrevo, da citada crónica de Álvaro Lima²⁸³, o período que mais me sensibilizou, por ver nele um reforço das minhas opiniões, ou seja, mais um comentário acerca da derrocada dos tempos que vão correndo (...). [LEAL 1920: 131];

O leitor perdoa-me mais este narcisar, transcrevendo-lhe d’*A Montanha*, de 7 de Dezembro de 1921, em sua primeira página, a seguinte crônica²⁸⁴ (...). [LEAL 1923: 203].

Por vezes, a transcrição serve igualmente para o aflorar de assuntos não pacíficos para o sujeito, referindo ocorrências na carreira artística – a exemplo da interrupção da colaboração de Isidoro no Teatro da Trindade; ou do processo que culminou na saída da Rosas & Brasão do Teatro D. Maria II; ou, ainda, da interpretação de um papel considerado menor mediante o prestígio alcançado pelo actor (Leal, no palhaço Rico²⁸⁵) –, ou referindo igualmente a admissão de falhas na prestação em palco, como no caso dos

desleixos atribuídos a Isidoro²⁸⁶ ou da falha de Brasão na interpretação do *Hernani*²⁸⁷, entre outros casos.

Não querendo dar-se a ver como um ser perfeito²⁸⁸ – no qual, de resto, não seria reconhecível – o actor aproveita, no entanto, o ensejo memorialístico para se resgatar de figurações, às quais se julga indevidamente identificado. Neste sentido, o espaço das memórias serve ao desmentido de suspeitas, de boatos ou de versões de acontecimentos associados ao narrador e, igualmente, um espaço de defesa de acusações que sobre ele impendem. Um exemplo é o de Mercedes Blasco, que se inicia nas lides memorialísticas para defender a sua identidade, dada por Sousa Bastos²⁸⁹ como dúbia pelo facto de ter adoptado um nome artístico, além de outras suspeitas firmadas pelo mesmo, e correntes no meio, acerca da actriz: «E hás-de ver, igualmente, que muito do que têm referido de mim anda bem longe da verdade.» [BLASCO 1908: 267]. Do mesmo modo, Isidoro justifica um afastamento por dois anos do Teatro da Trindade (de 1872 a 1874), negando a existência de “motivos de queixa da administração ou dos colegas”, mas “com o fim de descansar”²⁹⁰. Pinheiro, preferido que foi no cargo de professor do Conservatório a um outro actor de influência (Inácio Peixoto), aproveita para afirmar ter sido nomeado (em 1911), não por conhecer o ministro, mas por ter requerido o lugar mediante concurso, ao contrário do seu concorrente e das insinuações publicadas na imprensa²⁹¹. Abranches declara os motivos pelos quais saiu do Teatro D. Maria II, das duas vezes em que lá trabalhou com a empresa Rey Colaço-Robles Monteiro (entre 1932 e 1937, e na década de 1940), contra os “motivos que andam para aí a correr”²⁹²; só para nomear alguns casos.

O pacto de sinceridade

Na representação do sujeito, a narrativa é bastas vezes assistida por um pacto de sinceridade²⁹³ que, para os memorialistas corresponde a um compromisso com a verdade, isto é, com a sua percepção dos acontecimentos e o sentido que lhes atribui, mas também, com o que pensa dever ser dito para a elucidação da mesma:

Aqui te deixo estas recordações que são o relato sincero e verídico da minha longa peregrinação teatral. [SIMÕES 1922: «A ti, minha neta»];

Prometi a mim mesma ser sincera e verdadeira no relato das minhas impressões. Para cumprir rigorosamente esse dever que me impus, não posso deixar de contar (...). [SIMÕES 1922: 183];

Entretanto, repito: escrevê-las-ei eu [referindo-se às memórias] como souber e procurarei ser verdadeiro, simples e claro.» [ROSA 1915: 15];

(...) certa de que a franqueza das confissões deste livro, a ninguém dará o direito de duvidar desta afirmação (...). [BLASCO 1908: 30];

Para não falsear a verdade, que me serve de norma na facção dos meus livros de memórias, devo dizer que (...). [BLASCO 1920: 134];

Vou dizer-te tudo [referindo-se ao leitor], sem pejo, sem orgulho, mas sem humilhação também, porque dos meus sofrimentos só pode vir-me honra (...). [BLASCO 1924];

Mas como um livro de memórias deve ser, antes de tudo, verdadeiro, pus-me de lado... quero dizer, não sugestionei Adelina com ideias minhas.» [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 5].

A escrita memorialística torna-se assim também um espaço onde o sujeito justifica atitudes, comportamentos e opções tomadas ao longo da carreira artístico-profissional e não só, constituindo-se veículo de revelações, confissões, contrições e arrependimentos. Assim, entre numerosos exemplos, a referência de Isidoro à fuga de um albergue (dando simultaneamente conta da precária organização das digressões à província, em 1850)²⁹⁴, ou à pateada sofrida em cena (em 1858 no Teatro das Variedades²⁹⁵), ou, ainda, a processos judiciais de que foi alvo²⁹⁶, algumas destas circunstâncias consideradas, ao tempo, seriamente danosas à reputação do indivíduo. Santos insistirá na sua acção de divulgação da opereta francesa em Portugal, resgatando desta forma a incursão num género considerado, na época, menos prestigiante para um actor dramático de reconhecido mérito²⁹⁷; justifica igualmente o não se ter aventurado na tragédia shakespeariana, apesar de figurar entre os eleitos para o cometimento²⁹⁸. Rosa e Brasão, cuja rivalidade é latente, apresentam cada qual a sua versão aquando de um confronto no Brasil, em 1887, na disputa pelos mesmos papéis²⁹⁹. Pinheiro, que se constrói pela integridade de carácter, revelará o segredo de ter escrito críticas a espectáculos da sua companhia, mesmo consciente desta impropriedade e justificando-a como um recurso de sobrevivência aquando de uma digressão aos Açores, (na falta de publicitação e de quem as escrevesse)³⁰⁰. Deixa-se ainda entrever nas lutas pela integração no conselho de

gerência do Teatro Nacional, na época de 1912-1913, após a implantação da república, e admite o recurso a meios eticamente reprováveis no derrube dos membros em vigência “crónica”, ao convencer um dos candidatos a votar em si próprio, fazendo com que a sua lista ganhasse as eleições – e tece, simultaneamente, uma crítica ao clima geral de intriga, nas lutas internas e externas que acentuaram o descrédito na referida instituição e resultaram numa temporada improfícua³⁰¹. Simões revela-se-nos na capacidade de “manobra política de bastidores” aquando da disputa com outra actriz da companhia pelo mesmo repertório, muito embora ressalve ter sido essa a única vez em que se socorreu de uma tal proeza³⁰². Abranches, não deixa de retratar contrita a violência do seu mau génio (atribuída à herança da mãe), que confessa ter precipitado a tentativa de suicídio da filha³⁰³. E Blasco reconhece os caprichos de juventude que a levaram a faltar a compromissos profissionais – como o do retiro amoroso a pretexto de uma convalescença³⁰⁴.

A narrativa é, deste modo, uma senda a ser percorrida sem que o caminhante detenha um controlo absoluto dos seus destinos, revelando segredos, nem sempre abonatórios para o sujeito; fazendo confidências, nem sempre fáceis, muito embora, renegando, as inconfidências; dando vazão a sentimentos; deixando impressas opiniões, pensamentos e ideias. A franqueza é, não raro, sentida como temerária num meio, além de pequeno, já descrito como conservador e competitivo, como tal, propenso a uma certa má vontade e a “críticas aceradas”³⁰⁵, revelando, o narrador, por vezes, a consciência de poder virar-se o bico da pena contra o actor em actividade:

É possível que estas verdades³⁰⁶ não agradem a muitos, mas tenham paciência, estou velho bastante para poder dizê-las sem rebuço. [ROSA 1917: 128];

Não é, porém, por sonhar demais – e às vezes com pesadelos – que eu poderei errar em actos da vida. É por escrever demasiado, – na opinião dos meus amigos e inimigos – e até, caso curioso, na minha própria opinião!

Todos somos susceptíveis de defeitos: pensei sempre que só escrevia o que me era preciso escrever, e, todavia, convenci-me do contrário já muito tarde. [LEAL 1920: 74];

Pode aparecer quem me apode de panfletário, para me chamar aos tribunais. Não me apanhará desprevenido, porque já tenho advogado, e o caudilho é daqueles que até faz tremer o céu e a terra e o Oceano também! [LEAL 1923: 2];

Eu sei que este livro é a guilhotina de um condenado. Sei-o. Mas ainda me restam longas horas para subir ao cadafalso... Prossegurei então, para distrair o espírito, simplesmente vagueando ou vagabundeando em considerações que vêm do cérebro e do coração, e não da barriga! [Ibidem, 7];

Tentemos, pois, atravessar a floresta de fogo de todas as recordações, boas e más... vencer o dragão dos preconceitos... matar o gigante receio de magoar terceiros... enganar as oito bruxas dos meus naturais escrúpulos e caminhar em linha recta até ao fim... [ABRANCHES 1947: 59].

A identificação entre escrita e autor/a, verificada pelos que o/a conheceram, referida a Blasco (cujas *Memórias* “revelam-na bem”³⁰⁷), a Pinheiro (que escreveu “sem transigir”³⁰⁸), a Rosa (que “soube escrever e conservar-se tal qual é”³⁰⁹) e a Leal (cujo “livro deixa adivinhar o homem”³¹⁰), assim como, as confissões de natureza íntima e o patentear de ideias e de sentimentos (“molhando a pena no coração”³¹¹), são atributos associados pela crítica à sinceridade do relato, qualidade sublimada pelo que revela da “humanidade” do actor e, portanto, do valor testemunhal, mesmo se raiando o escândalo, ao contrariar preceitos da moral vigente. Com esta franqueza, ainda que controlada de maneira a não ferir susceptibilidades, mas, sem deixar, contudo, “a sua verdade no tinteiro”, acumulam-se os qualificativos da independência e da coragem:

Evidentemente, Mercedes Blasco nunca será canonizada, mas a sua sinceridade e franqueza dão-lhe, aos olhos da crítica, um lugar elevado entre os autores, antigos e modernos, de memórias escritas. [CEDEF (Cândido de Figueiredo), «Memórias de uma actriz», in: *Diário de Notícias*, 04-01-1908, apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 25-26];

Com certeza que não hão-de faltar a estas *Memórias de uma actriz* os comentários aguçados das colegas, crivando-a de pontas de alfinetes como se fora uma pregadeira, mas a verdade é que, digam o que disserem, espetem os alfinetes que lhe espetarem, há-de ficar-lhe sempre neste livro a virtude de ter sido sincera e o predicado de saber ser humana, que é o que mais nos revelam as suas memórias, e o que menos costumam revelar-nos, tanto no palco como na vida real, muitas das suas depreciadoras deste instante. [Alfredo Mesquita, «Crónica ocidental», in: *O Ocidente* (s.d.), apud: Ibidem, 47];

(...) referindo-se aos críticos sem receio de que estes o maltratem (...), mostrando que, se ele é um arguto conhecedor do seu ofício, nisto de prosa e em coisas de livros também sabe dar duas no cravo, sem fazer saltar a ferradura, não ferindo susceptibilidades sem, contudo, deixar a verdade e a sua pura observação no tinteiro. [João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVI];

As suas memórias foram cuidadosamente anotadas – sempre com um acentuado pessoalismo – que dá a este livro uma feição especial, de nobre atitude, cujas consequências poderão acarretar ao distinto actor sérios prejuízos, porque os visados pelo seu tagante não sabem perdoar. Mostra o Sr. Carlos Leal, com este seu novo livro, uma altiva independência que o coloca perante os nossos olhos em pedestal muito elevado, pelo exemplo que dá a centenaes de escritores de facto, que escrevem de cócoras, lambendo como cães leprosos o pé que os desfeiteia e sacode. [Moledo Branco, in: (um vespertino de Lisboa), 28-12-1923, apud: LEAL 194-: 328].

Omissões, interditos e esquecimentos

No limite à professada sinceridade, acusam-se por vezes as omissões, os interditos e os esquecimentos que assistem à escrita das memórias. As omissões devem-se sobretudo à compreensível falta de espaço pelos limites que uma publicação necessariamente impõe, havendo, portanto, que fazer escolhas entre os variadíssimos casos, episódios, observações, ideias, testemunhos que se querem deixar grafados e, mesmo, perante a impossibilidade de tudo contar («Impossível contar tudo!... Não acabaria nunca!» [ABRANCHES 1947: 54]):

Vai longo o capítulo sobre a minha estada na “Casa de Garrett” e, como tenho tido ocasião de o dizer, mais uma vez passo em claro casos sobre casos, omito variadíssimos episódios que me acodem à memória e se avolumam, sem que eu tenha espaço para a eles aludir sequer.

Pretendo levar o presente volume até à actualidade e apesar do seu alargamento, ele deixa em branco muitos contos largos... da minha vida artística.

Interessariam eles, ou não, o leitor? Não sei! Adiante!» [PINHEIRO 1929: 270-271].

Omite-se também o que se pensa ser do conhecimento comum (que o pode ser no tempo da escrita, mas não necessariamente depois), como no caso das razões não enunciadas por Pinheiro do seu especial apego à peça que, reposta sob a sua direcção, constituiu um dos primeiros sucessos da companhia Rey Colaço-Robles Monteiro: «Eu queria muito à peça *Entre giestas*³¹². Sabe bem o autor qual a razão e ele não a oculta; por isso não a revelo aqui.» [PINHEIRO 1929: 360]; e ainda, como já referido, factos da vida privada que não se querem trazer para a esfera pública. Por razões sensíveis, também à profissão de actor, omite-se por vezes a data de nascimento, mesmo se a narrativa é iniciada na infância (Blasco, Leal), ou, em alternativa, principia na “primeira mocidade” (Rosa):

Nasci em Lisboa, a 6 de Fevereiro de... não vale a pena dizer o ano. Fantasiem a minha idade como entenderem, porque afinal cada um tem a que parece e, ou me julguem uns tão velho como a Sé de Braga, outros tão novo como um pagem, nada disto vem para o caso a que me propus, e que se limita apenas a narrar, como souber, casos da minha vida de artista, a começar na primeira mocidade. [ROSA 1915: 15].

Os interditos – aquilo que não se pode dizer, ou por razões de ética profissional³¹³ e para não prejudicar terceiros, ou por receio de chocar com a moral social vigente³¹⁴, embora, por vezes, sugeridos o suficiente para dar espaço a conjecturas, ou então, expressos de tal modo velado que só os visados podem entender – chegam, em certos momentos, a desanimar o narrador e a pôr em causa o próprio empreendimento das memórias:

Quando um dia começares a aprender a ler [referindo-se à filha], se eu já não existir, deixo a tua mãe o encargo de te ensinar a soletrar a minha vida nesses dois livros. Serão eles os primeiros que deverás ler.

Se, mal ou bem, ainda eu viver a esse tempo, serei eu quem tos ensinará a soletrar, mostrando-te nas entrelinhas muitos cardos que não poderás ver, porque só quem se picar é que os poderá colher.

Os visados fazem-se desentendidos e eu... nada digo... porque é descortesia dizer as verdades. De mais as tenho dito na vida! [PINHEIRO 1924: «A minha filha Ofélia»];

Quando se escreve um livro desta natureza sente-se o desejo e a vontade de se dizer o que se não pode dizer, e por isso vem o desalento, a vontade de parar com ele e de não o acabar. [PINHEIRO 1929: 185].

Referem-se sobretudo a desentendimentos havidos, seja entre colegas, de quem o actor se acha alvo de intriga ou de má vontade; seja com ensaiadores, por quem se sente artisticamente menosprezado; seja com sociedades artísticas, empresas teatrais e empresários, devido a irregularidades organizacionais, contratuais e a questões de dinheiro, traduzindo-se no afastamento de actores ou no malogro de projectos artísticos (companhias que se desfazem, digressões que não se efectuam, espectáculos que não vingam). Destas ocorrências, oculta-se não só os nomes dos envolvidos como, também, as circunstâncias (por vezes até avaliadas *a posteriori* como “insignificantes”). A título de exemplo, Isidoro nunca nomeia o novo ensaiador do Teatro do Ginásio, embora nos deixe a indicação de ser este o substituto do ensaiador Pereira em 1855, o qual não é apologista das suas qualidades de actor, pondo-o à prova em papéis “sem suco” e onde não pudesse demonstrar a sua verve de baixo-cómico³¹⁵. Blasco não explicita todas as irregularidades contratuais sofridas quando se apresentou no Brasil, no Teatro da Paz do Pará, em 1897, pela mão do empresário Sousa Bastos, sugerindo, entre estas, um encurtamento do contrato sem a devida compensação monetária:

Eu podia encher umas poucas de páginas com irregularidades sofridas, mas não quero ser agressiva e deixo os autores entregues à sua consciência, preferindo que se admirem da generosidade do meu silêncio.

Demais, eu só me desafronto quando me ofendem moralmente; agora, se a lesão é apenas na bolsa, não me incomodo, porque apesar de me ser muito preciso, o dinheiro é para mim a coisa mais indiferente deste mundo. [BLASCO 1908: 163];

tão-pouco revela o nome da colega que tentou atacá-la por usar um nome artístico:

E ainda há pouco um jornalista das minhas relações, falando comigo (...) me disse que uma colega do teatro, na intenção de ferir-me, lhe pedira para ele escrever uma notícia, em qualquer folha, revelando o meu verdadeiro nome, como se o facto de eu não o usar me prejudicasse o meu maior ou menor talento de actriz.

Quanto pode a inveja nos pequeninos espíritos!

Essa criatura que tem, aliás, valor bastante para não descer a tão mesquinhos processos de rivalidade, encontrará neste livro referências elogiosas a seu respeito – referências que me ditaram a verdade e justiça. [Ibidem, 8].

Rosa, sobre “a tempestade que havia tempos se andava preparando na atmosfera”³¹⁶ em 1891, no seio da sociedade artística residente no D. Maria, prefere não se deter nas causas (“por motivos que não vêm para aqui”³¹⁷), evitando do mesmo modo referir as razões que levaram à saída de Simões do D. Maria (na época de 1893/94): «Lucinda Simões, depois de várias “turras” connosco, de que não vale a pena falar, resolveu sair do teatro e formar companhia para a Rua dos Condes, quando a época terminasse.» [ROSA 1915: 255], ou furtando-se aos motivos pelos quais a companhia Rosas & Brasão não chegou a apresentar-se em Madrid (em 1897)³¹⁸: «Houve troca de correspondência, mas por várias razões, que pouco interessam, nunca nos decidimos ir a Madrid.» [ROSA 1915: 282]. Brazão (Filho) refere na entrevista com Simões o que esta deixou por dizer a propósito da integração da Rosas & Brazão no Teatro D. Amélia (em 1898): «Lucinda sorriu-se, ia falar, mas lembrou-se que as suas palavras iam ser escritas!/ E quantas coisas interessantes nos diria a grande atriz?!» [BRASÃO 1925: 188]. Depois, relativamente à saída de Brasão, do Teatro D. Maria II e ingresso no Teatro do Príncipe Real, por volta de 1909, à pergunta “– Por que motivo?”, a atriz responde evasivamente: «Oh meu filho... sociedades artísticas...» [BRASÃO 1925: 193]; e, no decorrer da entrevista, referindo-se à mesma época, no supramencionado teatro, na indagação do interesse de conferências “realizadas pelos vultos intelectuais de Lisboa, com a colaboração dos artistas”³¹⁹, acrescenta : «De algum facto se lembrara Lucinda e, cheia de reticências, disse: – Algumas... que pena não se poder contar tudo!?» [Ibidem, 194]. Ainda a propósito da nova saída de Brasão, em 1923, do Teatro D. Maria II, afirma o próprio narrador: «Por um insignificante litígio, que não vale a pena recordar, saí do Nacional, com José Ricardo, Ilda Stichini e Samwel Dinis, indo-nos juntar ao Apolo com Maria Matos (...).» [Ibidem, 227]. Pinheiro oblitera igualmente os nomes de “dois grandes artistas” que assistiram nos bastidores, contrafeitos, à ovação de que foi alvo no desempenho do San-Vito na peça *Viriato trágico* de Júlio Dantas³²⁰, assim como o nome do “grande comediante” que, por vaidade e por ciúme, boicota a cena, comprometendo o desempenho de ambos³²¹ – se bem que incorrendo bastas vezes num jogo em que simultaneamente esconde e deixa indícios para a identificação de nomes, através de

iniciais acumuladas com outras pistas (de leitura mais acessível aos coevos)³²²; só para nomear alguns exemplos.

Os interditos referem-se ainda a ocorrências que o narrador quer esquecer e não esmiuçar, de modo a não reavivar, nomeadamente, mágoas, que, de tão fundas, se guardam, seja de ordem profissional, seja pessoal. Pinheiro afirma, por exemplo, não querer aprofundar os tempos da sua experiência de síndico: «Contudo, por vezes, para a sequência dos meus relatos, terei de me referir a eles, mas fá-lo-ei de modo a não lhes mexer muito, porque as feridas abririam de novo, tornariam a sangrar e as chagas dolorosas apareceriam outra vez esvurmando secreções purulentas...» [PINHEIRO 1929: 140]. Abranches declara o sofrimento moral não completamente revelado, aquando da sua reintegração no D. Maria, na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (na década de 1930): «O que eu sofri moralmente durante essa segunda estadia no nosso primeiro teatro, só eu sei e comigo o guardo... Nem com a minha filha desabafei inteiramente (...).» [ABRANCHES 1947: 384]; e, ainda, na menção ao fim da relação com Aníbal Soares, remata: «Não me quero lembrar do que isso foi. Não quero. Passemos adiante.» [ABRANCHES 1947: 233].

Quando referido, o esquecimento é associado não só ao que não ficou retido na memória selectiva do narrador, mas também ao que se perdeu e, portanto, se ultrapassou:

Nos meus três livros – *Ossos do ofício...*, *Coisas da vida...*, *Contos largos...*,
fica uma parte da minha vida, das minhas – *impressões da vida de teatro*.

E digo, uma parte, porque, propositadamente, só uma parte contei. Muita coisa
fica oculta, muita coisa fica por dizer, muita coisa esqueci, muita coisa já perdoei.
[PINHEIRO 1929: 481].

Com a vulgarização da escrita auto/biográfica no Oitocentos, século em que o teatro se assume como um importante fulcro socio-cultural, o meio teatral é desde logo, entre os meios artísticos e a par da literatura, campo propício ao seu cultivo, dando-se início a um legado que se prolonga no Novecentos. Os memorialistas do “corpus” desta tese enfileiram entre os primeiros actores portugueses a publicar memórias e inserem-se num ambiente favorável, quer ao cultivo do género, quer à afirmação do respectivo estatuto profissional. Na correspondência a estes desideratos, retraçam-se, nos relatos, acções prévias à escrita, quando ainda projecto e no horizonte de intenções do autor. Por outro lado, constata-se a pressão de um público que é também leitor e que espera

dos seus primeiros actores um legado memorialístico. Expectativa, de certo modo, não contrariada, mas cumprida com a novidade de actores mais jovens, já no início do século XX, se adiantarem aos mais velhos no empreendimento. Verifica-se, nesta época, uma larga receptividade à publicação de memórias de actores, entre os quais, actrizes que se atreveram num género raramente praticado entre as suas congéneres do meio literário. Prova do sucesso editorial são, não só a edição de novos volumes de um mesmo autor, mas também, as reedições, onde se incluem críticas literárias aos volumes já publicados, numa profusão que atesta a sua larga difusão na imprensa, não só portuguesa, como brasileira, e o aumento do prestígio do actor que os escreve e que, deste modo, acrescenta outros sucessos aos do palco. Os próprios memorialistas revelam-se conhecedores dos modelos auto/biográficos vigentes e, inclusivamente, leitores das memórias escritas pelos colegas, dando azo a uma relação dialógica entre relatos.

No geral, os actores memorialistas demonstram uma preocupação em resgatar a sua escrita delineando-lhe um programa que a afasta da autobiografia propriamente dita, aproximando-a antes do empreendimento memorialístico, então com maior receptividade, a avaliar pelos comentários dos prefaciadores e dos críticos coevos. Os argumentos avançados para a filiação neste sub-género encontram eco na teoria que se lhe refere e definem-se principalmente pela negação do egocentrismo, tanto no impulso como no assunto da narrativa que, deste modo, não se esgota no relato das várias facetas da vida de um sujeito, elegendo-se, antes, como objecto, a vida pública do artista, bastas vezes em detrimento da vida privada. Tópico que encontra correspondência no desígnio de constituir a narrativa como um subsídio para a história e, igualmente, na ideia de que o sujeito que se narra é um sujeito histórico, na medida em que contribuiu, enquanto figura pública, para a história do teatro e de uma época, igualmente assinalada, e na qual se quer inscrever. Neste sentido, várias personalidades de um tempo e do teatro que lhe corresponde são evocadas nas narrativas, resgatando-se a memória de outros sujeitos.

Denotando a escrita memorialística entre actores como um processo em afirmação, os narradores sentem a necessidade de acautelar a sua incursão no campo literário, adiantando uma série de factores que assistiram à escrita e a afastam do desígnio literário propriamente dito. Nesta captação de benevolência do leitor, demonstra-se ainda uma geral preocupação em não o entediar ou aborrecer, seja pela exaustividade do relato – cuja informação pode eventualmente ser retraçável noutras fontes –, seja pela negatividade que determinados assuntos podem assumir no que

revelam de eventuais despeitos e vinganças. Estas circunstâncias, aliadas ao comprazimento do actor em recordar momentos passados, bem como à vontade de positivá-los na partilha com o leitor, é uma das razões pelas quais a narrativa alterna a síntese com a análise, e, o anedótico ou o extraordinário com as referências ao quotidiano da profissão.

A contingência da efemeridade da acção de teatro e, por inerência, do trabalho do actor, só perdurável na memória dos que o viram em palco, é um dos tópicos recorrentes que, juntamente ao desígnio de não deixar por mãos alheias, de eventuais biógrafos, o resgate de si, sustentam a empresa memorialística enquanto monumento reflexivo em que o sujeito se configura e perpetua atribuindo sentidos aos factos e à experiência própria, o que faz do relato na primeira pessoa um veículo passível de trazer à superfície fenómenos ignorados noutras fontes e de iluminar a macro-história. Na representação de si, o actor jogará com a referencialidade a que é sujeito enquanto figura pública, com uma carreira sustentada por factos do domínio comum. Deste modo, a maioria dos memorialistas recorre a documentos de vária natureza na evocação de um percurso cuja memória não se apresenta pessoalmente disponível na sua totalidade, valendo-se, com frequência, da transcrição de textos que cumprem a simultânea função de objectivar a narrativa ao juntar à sua, outras vozes.

Além de legar ideias, pensamentos, opiniões e uma visão própria dos acontecimentos, o memorialista encontra ensejo na narrativa para se demarcar de figurações com as quais não se identifica, seja no desmentido de boatos, seja no anular de suspeições em que se vê envolvido, estabelecendo com o leitor um pacto de sinceridade, entendido não só como um compromisso com a verdade da percepção própria dos acontecimentos, mas também, com o que deve ser dito para a elucidação dessa mesma verdade. O memorialista incorre assim, por vezes, em revelações, confissões e confidências nem sempre abonatórias ou fáceis para o sujeito, dando azo à justificação, quando não mesmo, à retractação de atitudes e de comportamentos assumidos ao longo da vida e da carreira. A franqueza do relato é bastas vezes identificada e elogiada pela crítica, que não deixa de lhe apontar eventuais perigos, analogamente sentidos pelo narrador, num meio que, além de pequeno, é unanimemente descrito como propenso à má-língua e à intriga. À professada sinceridade impõem-se, todavia, limites, acusando-se omissões, interditos e esquecimentos. Na impossibilidade de tudo contar e, mesmo perante os limites próprios de uma publicação, o narrador vê-se na contingência de fazer escolhas, omitindo o que pensa ser do domínio comum, ou

mesmo factos da sua vida privada que não quer trazer à esfera pública. Acusa, do mesmo modo, aquilo que não pode ser dito, ou por questões de ética, também profissional, ou para não prejudicar terceiros, ou mesmo, por receio de chocar com a moral vigente. Para além da natureza selectiva da memória, que já Erasmus apontava como uma estratégia de sobrevivência, os esquecimentos, quando acusados, referem-se sobretudo a experiências que o sujeito superou.

¹ CONDE 1995: 162.

² Além de biografias, a autobiografia do escultor Benvenuto Cellini (1500 – 1571) [GUSDORF 1991: 323-345].

³ GUNZENHAUSER 2001: 75.

⁴ *Mémoires* de Carlo Goldoni (escritas em francês, 1787).

⁵ *Memorie inutili* de Carlo Gozzi (1797).

⁶ Cf.: ROCHA 1992: 16-17.

⁷ HORNUNG 2001: 39.

⁸ ROCHA e CHIARA 1999: 630.

⁹ Luís Augusto Palmeirim (Lisboa, 1825 – 1893), poeta da geração ultrarromântica, foi também deputado, jornalista, crítico, tradutor, censor do Teatro Nacional D. Maria II (a partir de 1853) e director do Conservatório de Lisboa (de 1878 a 1893), entre outras atribuições.

¹⁰ Edmond e Jules de Goncourt, *Le Journal: memoires de la vie littéraire* (iniciado em 1851). Depois da morte de Jules (em 1870), foi continuado por Edmond, que publica uma versão expurgada, em 9 volumes, entre 1887 e 1896.

¹¹ Escritas entre 1809 e 1841 e publicadas em doze volumes entre 1848 e 1850, depois da sua divulgação num folhetim jornalístico.

¹² ROCHA e CHIARA 1999: 628-629.

¹³ D. João de Almeida Portugal [ROCHA e CHIARA 1999: 629]; D. Maria Bernarda de Távora, Condessa de Atouguia [CHAVES 1978: 15].

¹⁴ Cf.: Zulmira C. Santos, «Entre Malagrida e Pombal: as “Memórias” da última Condessa de Atouguia», in: *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 2, 2005, pp. 401-416.

¹⁵ CHAVES 1978: 17; VENTURA 2008: 31-32.

¹⁶ VENTURA 2008: 32-33.

¹⁷ Informação na contracapa do primeiro volume dedicado à actriz Delfina: «coleção de biografias de actores contemporâneos de Portugal e Brasil escritas pelos Srs. José Maria d’Andrade Ferreira e Júlio César Machado, ilustradas pelo Sr. J. P. de Sousa, editor Aristides Abranches» [FERREIRA 1859].

¹⁸ Delfina Perpétua do Espírito Santo (1818 – 1881).

¹⁹ João Anastácio Rosa, ou Rosa Pai (1812 – 1884).

²⁰ Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas (1813 – 1866).

²¹ Josefa Solter (1822 – 1864).

²² SOUSA 1859. Esta, como as publicações que se seguem, encontram-se citadas na Bibliografia Passiva desta tese.

²³ ANON. 1875; e PINTO 1875.

²⁴ CAMACHO 1932.

²⁵ VIDAL 1870.

²⁶ João Rosa (1843-1910).

²⁷ MACHADO et al. 1900.

²⁸ SOUSA 1908.

²⁹ ASSIS 1881.

³⁰ ROLO 1958.

³¹ ANON. 1864.

³² CÉSAR 1959.

³³ PINTO 1906.

³⁴ AA.VV. 1903; e, GARCIA 1965.

³⁵ AA.VV. 1901.

- ³⁶ Damos como exemplo o retrato de José Carlos dos Santos publicado no *Contemporâneo* de Maio de 1875, pela pena de Gervásio Lobato [Urbano de Castro, «José Carlos dos Santos», apud: SANTOS 1885: 80]; ou, a primeira biografia de Brasão, (com apenas 20 anos), igualmente escrita por Gervásio Lobato e publicada no *Contemporâneo*, sem especificação da data, mas transcrita nas memórias do actor [BRASÃO 1925: 73-79].
- ³⁷ SILVA 2004.
- ³⁸ MATOS-CRUZ 2005.
- ³⁹ GAMEIRO 2014.
- ⁴⁰ ELIAS 1992.
- ⁴¹ TRINDADE 2008.
- ⁴² BARROS 2009.
- ⁴³ VASCONCELOS 2017.
- ⁴⁴ Eugénia Vasques identificou um inédito de António Pinheiro, datado de 1941, intitulado *Ferro Velho I*, e pertencente ao fundo arquivístico da Escola Superior de Teatro e Cinema. Volume que não chegámos a consultar, fechada que estava a investigação desta tese, mas sobre o qual consultámos a publicação recente que o divulga, descrito pela investigadora e autora como: «(...) uma cópia manuscrita de textos já publicados em jornais e revistas ou de discursos pronunciados em acontecimentos secretos (maçonaria) ou em acontecimentos públicos, entre 1888-1929.»; e ainda, documentos relativos às lições da disciplina Estética e Plástica Teatral. [VASQUES 2019: 35].
- ⁴⁵ LEAL 1923: 171 (Nota 1), 256.
- ⁴⁶ «Estas páginas escritas desde 1920-1921, só agora encontraram quem as quisesse publicar./ Essa gentileza devo-a ao meu velho amigo Manuel Costa, sócio da firma Galhardo & Costa, Ltd., sucessora da Tipografia Costa Sanches./ Aqui fica expresso o testemunho do desvanecido reconhecimento do/ Seu muito amigo/ António Pinheiro [assinatura manuscrita]/ Lisboa, 25 de Janeiro de 1924» [PINHEIRO 1924: Nota final].
- ⁴⁷ Júlio C. Machado, apud: SANTOS 1885: 124; SIMÕES 1922: 49-50; ROSA 1915: 16, 18; BRAZÃO 1925: 25-26; BLASCO 1908: 23, 31, 33, 43, 1938: 10; LEAL 1920: 15.
- ⁴⁸ Além de actor, ensaiador, dramaturgo e empresário, Furtado Coelho (Lisboa, 1831 – 1900) é compositor, maestro, pianista, chegando a dar concertos de copofonia. Emigra para o Brasil em 1855, e estreia-se como actor no Rio de Janeiro, em 1856 [BASTOS 1898: 468-469; 1908: 168-169; SIMÕES 1922: 94-95].
- ⁴⁹ Embora não explicita esta função na sua actividade, Blasco refere ter organizado uma *tournee* à província, em 1899, com uma trupe nomeada Companhia Mercedes Blasco, deduzindo-se desta circunstância o exercício da direcção artística, até pelo facto de ter levado à cena o seu repertório de opereta e de revista [BLASCO 1908: 200-202].
- ⁵⁰ *Retratos de actores notáveis de Espanha*. Livro no qual há menção aos actores Julián Romea e Mathilde Díaz, porém, sobre o qual não encontramos referência [SANTOS 1885: XVIII].
- ⁵¹ Biografias de escritores, de políticos, de militares e de figuras de Estado, a saber: *Garrett: memórias biográficas* de F. Gomes de Amorim (1881-1883) [SANTOS 1885: XVI-XVII]; biografia de Albert de Saxe Coburgo, príncipe consorte, marido da rainha Vitória [SIMÕES 1922: 38-39]; figuras nacionais, retracadas por Rocha Martins em *A Europa em guerra: História dos acontecimentos, dos homens e dos povos*, Lisboa: Editorial Inquérito, 1940 [LEAL 194-: 70]. Biografias de actores: *Frederick Lemaitre et son temps, 1800-1876* (1876) de Georges Duval [PINHEIRO 1912: 153-156]; as várias biografias sobre Eleanora Duse [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 8]; *O actor António Pedro (1836-1889) julgado pela arte e pelas letras* (SOUSA 1908) [LEAL 1920: 27].
- ⁵² O livro de homenagem a Ângela Pinto (BRITO 1925) [LEAL 194-: 36].
- ⁵³ *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós (1900) [SIMÕES 1922: 130] e o *De Profundis* de Oscar Wilde (1905) [LEAL 194-: 29].
- ⁵⁴ *Voyage au Pyrénées* de Hippolyte Taine [ROSA 1917: 42], *Sensations d'Italie* de Paul Bourger [SIMÕES 1922: 163] e *De Paris ao oriente, viagem* (1921) de Cláudio Sousa [ABRANCHES 1947: 396].
- ⁵⁵ Entre memórias escritas por memorialistas afectos aos meios literário e político referidos no *corpus*, são mencionados os seguintes: *Mémoires d'un journaliste* (1872-1884) de Hippolyte de Villemessant [SANTOS 1885: XXXVIII], *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850) de Chateaubriand [LEAL 194-: 31-32], *Mes mémoires* (1852-1856) de Alexandre Dumas (pai) [ABRANCHES 1947: 186], *Episódios da minha vida: memórias documentadas* (1928) de Sebastião Magalhães Lima [LEAL 194-: 65]. No tocante a memorialistas-actores estrangeiros, são mencionados: Sarah Bernhardt, *Ma double vie* (1907); *Les mémoires de Josephine Baker, recuillis et adaptés par Marcel Sauvage* (1927); Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie* (1927) e Maurice Chevalier, *Ma route et mes chansons* (10 volumes, publicados a partir de 1946), *The man in the Straw Hat: My Story* (1949) [LEAL 194-: 129-130].
- ⁵⁶ Nomeadamente, Paul de Kock [BLASCO 1908: 13], George Sand [SIMÕES 1922: 131], Bernardino Machado [ABRANCHES 1947: 393], Eduardo de Noronha [PINHEIRO 1929: 99], Blasco Ibañez

[ABRANCHES 1947: 395]. Colette (Blasco, apelidada “a Colette portuguesa”), João Paulo Freire (Mário) [LEAL 194-: 40], Florbela Espanca [BLASCO 1938: 56] e António Ferro [LEAL 194-: 30].

⁵⁷ LEAL 1920: 10-11. Gertrudes Angélica da Cunha (Lisboa, 1794 – Rio de Janeiro, 1850), atriz e dramaturga. C. 1812, apresentava-se no Teatro do Salitre, em Lisboa. Escreveu para teatro: *A mudança de sexo*, *Norma* (tragédia, 1848), *O noivo do Algarve* (1848). Escreveu ainda uma *Miscelânea constitucional* (1826).

⁵⁸ LEAL 1920: 10-11. Augusto de Melo (1853 – 1933), actor, ensaiador e colaborador em diversos jornais. Encontrámos títulos referentes a comédias, traduções e imitações para cena, mas também, um *Manual do ensaiador dramático* (1890) e, na Biblioteca Nacional de Portugal, um manuscrito do actor, datado de 1907, intitulado *O actor e o teatro*.

⁵⁹ LEAL 1920: 10-11; PINHEIRO 1912: 228. Álvaro Cabral (1856 – 1918), actor, além de colaborador na imprensa e de autor de títulos de poesia; encontrámos entre os textos assinados para teatro, títulos de comédia e de cançoneta. Carlos Leal refere a existência de um manuscrito de memórias deste actor que terá desaparecido após o seu falecimento [LEAL 1923: XXIX].

⁶⁰ LEAL 1920: 10-11. Lucinda do Carmo (1861 – 1922), atriz e também professora do Conservatório, na disciplina Arte de Representar. «Deixou prosa e versos espalhados em vários jornais e revistas e um livro intitulado *Fora de cena*.» [PINHEIRO 1924: 61, Nota 1].

⁶¹ ABRANCHES 1947: 220; SANTOS 1927: 37-43; 1950: 175-176.

⁶² PINHEIRO 1929: 27; SIMÕES 1922: 209-211.

⁶³ PINHEIRO 1929: 186; CABRAL 1924: 97.

⁶⁴ PINHEIRO 1929: 92.

⁶⁵ SIMÕES 1922: 56.

⁶⁶ Tornaremos a este assunto no subcapítulo do Rotativismo, com a devida relação das páginas.

⁶⁷ Referindo-se à compilação das *Memórias* de Chaby Pinheiro, transcritas e coordenadas por Tomás Ribeiro Colaço [LEAL 194-: 39].

⁶⁸ Referindo-se às *Memórias* de L. Simões [Ibidem].

⁶⁹ Referindo-se às *Memórias* de Eduardo Brasão, compiladas pelo filho [LEAL 194-: 35].

⁷⁰ Referindo-se às memórias escritas de Augusto Rosa [Ibidem, 39].

⁷¹ Francisco Palha (Lisboa, 1824 – 1890), publicista, dramaturgo, tradutor de teatro e empresário teatral, auxiliou a sociedade artística do Teatro do Ginásio nos seus primeiros anos, co-dirigiu o Teatro das Variedades (de c.1857 a c.1861), foi comissário do governo do Teatro D. Maria II (de 1862 a 1866), organizou uma companhia com a qual explorou, na época de 1866/1867, o Teatro da Rua dos Condes, mudando-se com esta para o teatro que fez construir, o Teatro da Trindade, concluído em 1867, e que dirigiu até ao seu falecimento.

⁷² FERREIRA 1876: 171.

⁷³ Francisco Palha, apud: Ibidem, 5.

⁷⁴ Refere-se à já mencionada colecção Galeria Artística [ver pp. 18-19].

⁷⁵ «Álbum», in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/%C3%A1lbum> [consultado em 07-11-2014].

⁷⁶ *Tartuffe ou L'imposteur*, de Molière, traduzido por António Feliciano de Castilho (Visconde de Castilho), estreado em 1873, no Teatro D. Maria II [SANTOS 1885: 35].

⁷⁷ *L'Acrobate*, comédia em um acto de Octave Feuillet, com versão para o português de Ramalho Ortigão, estreada a 05-02-1874, no Teatro D. Maria II [Ibidem, 38-58].

⁷⁸ *Une loge d'opera*, comédia em um acto de Jules Lecomte, tradução de Gervásio Lobato para uma apresentação em benefício de José Carlos dos Santos (em 1879?), no Teatro S. Carlos [Ibidem, 99-120].

⁷⁹ *Maria Antonieta*, drama em 5 actos com prólogo e epílogo, de Paolo Giacometti, traduzido por Ernesto Biester e estreado em 1873 no Teatro D. Maria II [Ibidem, 121].

⁸⁰ Urbano de Castro, «José Carlos dos Santos», in: *Contemporâneo* (?-?-1878), apud: Ibidem, 80-82.

⁸¹ Anon. «Teatro do Ginásio: récita em benefício dos inundados», in: *Diário Ilustrado* (?-?-1877), apud: Ibidem, 131-133.

⁸² Gilberto, «A pensão do actor Santos», in: *Diário da Manhã* (11-02-1878), apud: Ibidem, 140-144.

⁸³ Anon. «Homenagem a Madame Rattazi», in: *A Revolução de Setembro* (05-04-1878), apud: Ibidem, 146-147].

⁸⁴ Excertos do artigo não intitulado e não datado, assinado por Augusto Ribeiro referindo a estreia de *A taberna* em 1882, no Teatro da Rua dos Condes, apud: Ibidem, 151.

⁸⁵ «Apontamentos sobre a declamação», anotados por João Baptista Alves Mendes, referentes às aulas do actor quando professor do Real Conservatório de Lisboa (aulas co-orientadas por Luís Pereira da Costa), apud: Ibidem, 83-93.

⁸⁶ Ibidem, 134-139.

⁸⁷ «Algumas palavras do prólogo de *Tartufo* pelo Visconde de Castilho» apud: Ibidem, 33-34.

- ⁸⁸ Carta do Visconde de Castilho, dirigida ao actor e datada de 28 de Janeiro de 1873, apud: *Ibidem*, 36-37.
- ⁸⁹ «Dívidas sagradas a pagar: conselhos para quem os quiser seguir e cousas para rir», apud: *Ibidem*, XI-XXXIX.
- ⁹⁰ LEJEUNE 1975.
- ⁹¹ Por suposição, baseando-nos na declaração de ser a mesma quem acompanha o actor, já cego, nas suas leituras: «Mesmo depois de cego, o ilustre artista não deixou de seguir os seus estudos literários. É Amélia Vieira a sua leitora.» [Augusto Ribeiro, in: *Dez de Março* (s.d.), apud: SANTOS 1885: 151].
- ⁹² Em nota ao capítulo intitulado «É tão triste envelhecer! 1944-1945», Aura Abranches comenta o seguinte: «Deixei ficar este período sem a mais leve emenda, porque o escreveu na madrugada de 1 de Janeiro de 1945. Achei-o na gaveta da sua mesinha de cabeceira.» [ABRANCHES 1947: 422].
- ⁹³ Refere-se a D. Teresa, esposa do actor Rocha que, em 1892, integrava a companhia de mambembe dirigida por Pinheiro no Brasil.
- ⁹⁴ «Data assinalada no meu caderno de recordações é a de 7 de Março deste ano de 1914.» [ROSA 1915: 350].
- ⁹⁵ Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 9.
- ⁹⁶ *Ibidem*, 10.
- ⁹⁷ *Ibidem*.
- ⁹⁸ *Ibidem*, 9-11.
- ⁹⁹ Carta datada de 24-03-1898, apud: BLASCO 1908: 176.
- ¹⁰⁰ Sem indicação do título do periódico ou da data.
- ¹⁰¹ Albino Forjaz de Sampaio, «Mercedes Blasco: a propósito do seu livro “Memórias de uma actriz”», in: *Novidades* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 53.
- ¹⁰² *Ibidem*.
- ¹⁰³ Afonso Lopes Vieira, «Carta-Prefácio», apud: ROSA 1915: 7.
- ¹⁰⁴ *Ibidem*.
- ¹⁰⁵ ROCHA e CHIARA 1999: 628-630; VENTURA 2008: 31-32.
- ¹⁰⁶ Joaquim de Almeida (1838 – 1921), actor e ensaiador. Consultar BASTOS 1908: 10-11, 56, 112, 273; MATOS-CRUZ 2005; CETbase.
- ¹⁰⁷ José Ricardo (1860 – 1925), actor, ensaiador e empresário de teatro. Consultar BASTOS 1908: 11, 32-33, 56, 274; CETbase.
- ¹⁰⁸ O actor não refere a data de nascimento. No prólogo ao seu último volume, Octaviano de Sá, refere um suposto erro na data (de 1878) avançada por Sousa Bastos, não sendo claro se se trata de uma brincadeira com a alegada juventude do actor, já que a mesma não é corrigida. Os catálogos da SIBUL e da Biblioteca Nacional de Portugal avançam a data de 1877. Por outro lado, o actor, no seu último volume, afirma que o primeiro volume fora “concebido” antes dos 40 anos de idade [LEAL 194-: 39] (o que não confere com nenhuma das datas avançadas), sem, no entanto, especificar, se se refere à escrita ou à publicação em 1920.
- ¹⁰⁹ Anon., in: *A Plateia* (s.d.), apud: LEAL 1923: XXIV.
- ¹¹⁰ LEAL 194-: 39.
- ¹¹¹ Na enumeração de actores memorialistas portugueses, Isidoro não é referido no artigo assinado por Victor Morais, publicado n’*O Imparcial* [Portalegre] (s.d.) [apud: LEAL 1923: XXV]; e, cumulativamente a José Carlos dos Santos, são ambos omitidos no artigo de Armando Ferreira, «Nota do dia – O livro de Carlos Leal», in: *A Capital* (s.d.) [apud: *Ibidem*, VII]; num artigo do mesmo jornalista, os dois omissos actores-memorialistas, juntamente com Pinheiro, não são do mesmo modo referidos em «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (s.d.) [apud: *Ibidem*, X (1)]; Pinheiro também não é mencionado entre a lista de actores-memorialistas portugueses num artigo não assinado, intitulado «O livro de Carlos Leal», in: *A Imprensa de Lisboa* (s.d.) [apud: *Ibidem*, IV].
- ¹¹² F. Palha, apud: FERREIRA 1876: 5.
- ¹¹³ BLASCO 1908: 266.
- ¹¹⁴ Guiomar Torresão (1844-1898), *Paris: impressões de viagem* (1888) e *Diário de uma complicada* (1894).
- ¹¹⁵ Maria Vaz de Carvalho (1847-1921), *Alguns homens do meu tempo* (1889).
- ¹¹⁶ Julia Fons (1882 – 1973), *Lo que yo pienso* (1907).
- ¹¹⁷ Albino Forjaz Sampaio, «Mercedes Blasco: a propósito do seu livro *Memórias de uma actriz*», in: *Novidades* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 49.
- ¹¹⁸ Brito Camacho, «Mercedes Blasco», in: *A Luta*, 13-01-1908, apud: *Ibidem*, 32.
- ¹¹⁹ Armando Ferreira, «A literatura sobre teatro», in: *Os Sports* (s.d.), apud: LEAL 1923: X (1).
- ¹²⁰ «Quando voltava do Porto, entrando num estabelecimento da Baixa, inquiri da venda do *No palco e na rua*..., obtendo como resposta: “– O seu livro é um sucesso! Pois enquanto aqui vendo oito ou dez obras dos consagrados – e citava nomes –, do seu, vendo vinte ou trinta (...)”/ Dou a minha palavra de honra que isto é a verdade (...).» [LEAL 1923: XI (2)].

¹²¹ A exemplo do sucesso no Brasil do primeiro livro de memórias de Leal, tendo-se esgotado os volumes expedidos. [B. A., «Carlos Leal e o seu livro – *No palco e na rua*», in: *A Elite* (s.d.), apud: LEAL 1923: XIX]; Xavier Fernandes, in: *Jornal dos Teatros* (s.d.), apud: Ibidem, XXI].

¹²² Refiro-me aos capítulos «IV. Companhia Dramática... Inglesa» [PINHEIRO 1912: 51-77], «XIII. «Entre colegas» [Ibidem, 217-225], «XVI. De Lagos à... Covilhã» [Ibidem, 251-269], publicados, respectivamente, nos seguintes periódicos: *Serões* (n.º 43), *Almanaque dos Palcos e Salas* (em 1911) e *Notícias de Lisboa* (n.º 1072).

¹²³ «Agora, às *Recordações da cena* (...) seguem-se estas *Memórias e estudos* (...), a que eu auguro um êxito igual, se não superior, ao que acolheu a sua estreia como literato.» [Eduardo Schwabach, «Prefácio», in: ROSA 1917: XI].

¹²⁴ Como já aqui referido, se bem que na capa do livro apareça como data de edição o ano de 1921, tal informação afigura-se-nos um erro, já que a data de impressão é de 1923, fazendo-se no texto, pelo menos duas vezes, referência ao ano de 1922.

¹²⁵ «Lucinda Simões, leio-o nos periódicos, vendeu por dois mil escudos as suas memórias para serem publicadas num jornal da noite.» [LEAL 1923: XI]. Esta informação parece, contudo, não se ter confirmado, uma vez que, aquando da sua distribuição em Portugal, o conteúdo do livro é referido como uma novidade. Há contudo a notícia de, pela circunstância de ter sido editado no Brasil, os quatro mil volumes terem ficado retidos na alfândega devido ao requisito de uma avultada taxa (\$40 por kilo) que a actriz não quis pagar, anunciando-se o seu remate em hasta pública [Anon., «Factos e impressões da actriz Lucinda Simões», in: *Diário de Lisboa*, ?-?-1923].

¹²⁶ «Teve, V. Ex^a. a extrema delicadeza de procurar a nossa livraria para editar a continuação das *Memórias de uma actriz*, unicamente porque recomendaram, a V. Ex^a., a nossa casa.» [José Afra, (carta final, dirigida a Mercedes Blasco), apud: BLASCO 1920].

¹²⁷ «(...) o livro é editado pela importante e acreditada livraria Tavares Cardoso (...).» [Anon., «Memórias de uma actriz», in: *O Liberal* (26-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 16].

¹²⁸ «Mercedes (...) tem publicado em vários jornais excertos da sua obra, reclamando o livro como quem não quer a coisa. Pudera! Chamem-lhe vocês tola. [Anon., «Memórias de uma actriz», in: *O Século-Suplemento* (19-12-1907), apud: Ibidem, 15].

¹²⁹ «Em resumo, *No palco e na rua* que, com uma cortesia amável Carlos Leal nos ofereceu, entretém uma cavaqueira fácil durante duas horas.», [Armando Ferreira, «Nota do dia: O livro de Carlos Leal», in: *A Capital* (s.d.), apud: LEAL 1923: VIII].

¹³⁰ «O volume que temos diante de nós, com uma dedicatória muito amável, foi lido numa tarde.» [Higino d'Assumpção, in: *Pontas de fogo* (s.d.), apud: Ibidem, VI].

¹³¹ «Agradecemos o exemplar que nos foi enviado do Porto, Portugal, onde o ilustre actor se encontra fazendo rir, à certa, os espectadores “habitués” da plateia do Águia de Ouro (...).» [João do Rio (pseudónimo de Paulo Barreto), «O livro de um actor, *No palco e na rua: impressões do homem e do artista*, por Carlos Leal», in: *[A Pátria* (?), (Rio de Janeiro, s.d.), apud, Ibidem, XVIII].

¹³² Pseudónimo de Artur de Matos.

¹³³ PINHEIRO 1924: Nota no final.

¹³⁴ Nas suas memórias inéditas, o actor Joaquim de Oliveira confirma esta circunstância, relativamente ao segundo e terceiro volumes de memórias do seu colega: «(...) Pinheiro nunca teve quem lhe lançasse um livro com lucro. E mais de uma vez teve de sacrificar-se e à família (...). E durante cinco anos obstinou-se em deixar em livro a defesa da gente de teatro que comportava, nessa altura, grandes vultos da cena portuguesa./ O capítulo «Antes de começar» [do último volume, *Contos largos*...] foi rascunhado na minha presença, de conversa nas noites mal alumadas por um candeeiro de petróleo, ouvindo-se o metralhar de toda a espécie de revolucionários arregimentados em políticos profissionais, de rótulos diferentes, espalhados pelas ruas de Lisboa com a electricidade cortada./ A publicação do livro de A. Pinheiro fez-se devido à boa parcela de coração de Costa Sanches, velho tipógrafo, fazedor de cartazes, no Largo do Carmo, que esperou pacientemente pela forma de pagamento./ António Pinheiro, já muito doente, não chegou a oferecer-me um exemplar. No entanto, sua esposa, Ofélia, quis preencher a lacuna na minha estante ao lado de outros livros da sua autoria, acompanhado de tão significativa dedicatória: “Ao grande amigo meu e de meu marido, Joaquim de Oliveira, como prova de reconhecimento pela alegria que deu a meu marido, visitando-o na sua doença, o que lhe dava tanto prazer./ Contos largos e largos contos.../ Velha amiga Ofélia Pinheiro.”» [OLIVEIRA 1981: 9-10].

¹³⁵ Higino d'Assumpção, in: *Pontas de Fogo* (s.d.), apud: LEAL 1923: VI; Edmundo de Oliveira, «Actores que escrevem», in: *O Século* (edição da noite, s.d.), apud: Ibidem, XII; Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRAZÃO 1925.

¹³⁶ Higino d'Assumpção, in: *Pontas de Fogo* (s.d.), apud: LEAL 1923: VI.

- ¹³⁷ Henrique Lopes Mendonça, «Prefácio», in: BRASÃO 1925. Expressão em voga, à imagem do título *Lisboa em camisa*, de Gervásio Lobato, publicado em 1882, com sucessivas edições ao longo de décadas.
- ¹³⁸ Gonçalo Neves, «Memórias de uma atriz: Um livro de Mercedes Blasco», in: *Vanguarda* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 17; Henrique Lopes Mendonça, «Prefácio», in: BRAZÃO 1925.
- ¹³⁹ Cyrano, «Prato do dia: Senhoras com livro», in: *Novidades* (14-01-1908), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 33.
- ¹⁴⁰ Gonçalo Neves, «Memórias de uma atriz: Um livro de Mercedes Blasco», in: *Vanguarda* (27-12-1907), apud: Ibidem, 17. Cf.: PINHEIRO 1912: Dedicatória.
- ¹⁴¹ Anon., «Memórias de uma atriz», in: *O Liberal* (26-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 15.
- ¹⁴² Portugal da Silva, in: *Diário Ilustrado* (28-12-1907), apud: Ibidem, 20.
- ¹⁴³ Cyrano, «Prato do dia: Senhoras com livro», in: *Novidades* (14-01-1908), apud: Ibidem, 33.
- ¹⁴⁴ Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRAZÃO 1925.
- ¹⁴⁵ [Gonçalo Neves, «Memórias de uma atriz: Um livro de Mercedes Blasco», in: *Vanguarda* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 17.
- ¹⁴⁶ Cf.: GUSDORF 1990: 251.
- ¹⁴⁷ Cf.: ROCHA e CHIARA 1999: 627.
- ¹⁴⁸ «Não tenho mais herdeiros legitimados (...)» [LEAL 1923: 321].
- ¹⁴⁹ ABRANCHES 1947: 183-187.
- ¹⁵⁰ BASTOS 1908: 171.
- ¹⁵¹ Simões Júnior, aparece, contudo, referido nas memórias de António Pinheiro. Em 1891, no Rio de Janeiro, trabalham ambos no Teatro Variedades. O primeiro é quem ensaia a opereta francesa *Petit Faust*, levada à cena pela companhia de Isménia dos Santos [PINHEIRO 1912: 102].
- ¹⁵² BASTOS 1898: 251-252.
- ¹⁵³ PINHEIRO 1929: 335.
- ¹⁵⁴ «(...) relações íntimas que existiam entre mim e Lucinda do Carmo.» [PINHEIRO 1929: 213, Nota 2].
- ¹⁵⁵ Refere-se às atrizes Guilhermina de Macedo e Josefa de Oliveira, que faleceram em 1899 e 1909, respectivamente, sendo a sua última companheira filha da colega Júlia Silva [Ibidem, 311], de cujo casamento afirma: «Foi este o único traço romântico da minha vida de homem e de actor.» [Ibidem, 331].
- ¹⁵⁶ Designação brasileira: «O mambembe no Brasil corresponde à nossa *companhia ambulante* de artistas de província.» [PINHEIRO 1912: 110].
- ¹⁵⁷ «Foi ali, naquela casa [referindo-se à casa que alugara na Av. da Liberdade] (...) que recebi pela primeira vez a visita de um príncipe (...)/ (...) e passei uma vida divertida, reunindo à noite algumas pessoas das minhas relações, para fazer música.» [BLASCO 1908: 129]; «[Referindo-se à sua casa na Rua de S. Bento] (...) ali se reunia, aos sábados de tarde, interessante grupo de amigos meus e do Aníbal [Soares].» [ABRANCHES 1947: 229].
- ¹⁵⁸ Após os espectáculos, Abranches frequenta reuniões no *Diário Ilustrado*, entre jornalistas e intelectuais afectos ao regime de João Franco [Ibidem, 223-224].
- ¹⁵⁹ «Se não fora a nota política, carregadamente individual, que tanto enxameia por algumas daquelas páginas...» [Victor Moraes, in: *O Imparcial* (Portalegre, s.d.), apud: LEAL 1923: XXVI].
- ¹⁶⁰ BLASCO 1920: 265-267; 269.
- ¹⁶¹ BLASCO 1924: 68.
- ¹⁶² FERREIRA 1876: 28.
- ¹⁶³ PINHEIRO 1912: 79, 276
- ¹⁶⁴ «Disse Júlio Dantas e é verdade, "na história do teatro português dos últimos tempos estão inscritos três nomes de grandes empresários: Francisco Palha, Visconde de S. Luís Braga e Luís Galhardo".» [LEAL 1920: 71-72].
- ¹⁶⁵ Ao referir, por exemplo, o boato de que, na qualidade de membro de um júri, teria sido subornada [ABRANCHES 1947: 352].
- ¹⁶⁶ PINHEIRO 1924: 291.
- ¹⁶⁷ Assim renomeado durante a Primeira República.
- ¹⁶⁸ «Se alguém, lá mais para o[sic] diante, pensar em ordenar ou historiar o movimento associativo dos artistas dramáticos portugueses, poderá encontrar fontes de estudo nos *Anuários da Associação de Classe*, publicados desde o ano de 1908 a 1911, onde tudo vem compendiado, e também num folheto publicado por Casimiro Tristão, com o título *Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos* – Lisboa, 1919 – e, por último, na imprensa de Lisboa e Porto desses anos.» [PINHEIRO 1929: 140-141].
- ¹⁶⁹ LEAL 1920: 31-32; 152; LEAL 1923: 167-170; LEAL 194-: 71-92, neste último, com uma transcrição do discurso proferido por Amâncio Alpoim aquando da inauguração da nova sede da ACTT, em Março de 1924.

- ¹⁷⁰ PINHEIRO 1924: 23-28.
- ¹⁷¹ LEAL 194-: 273-275.
- ¹⁷² PINHEIRO 1924: 373-377. Consultar a reconstrução virtual do Pátio das Arcas realizada com a participação do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, em: http://investigacionteatrosiglodeoro.com/?page_id=281.
- ¹⁷³ PINHEIRO 1924: 9-14.
- ¹⁷⁴ SIMÕES 1922: 212.
- ¹⁷⁵ BLASCO 1908: 104.
- ¹⁷⁶ ABRANCHES 1947: 7.
- ¹⁷⁷ ROCHA e CHIARA 1999: 627.
- ¹⁷⁸ Consultar BASTOS 1898: 379-380.
- ¹⁷⁹ LEAL 1920: 181-182.
- ¹⁸⁰ João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVIII.
- ¹⁸¹ João Paulo Freire (Mário), in: *Jornal de Notícias*, Porto (04-10-1941), apud: LEAL 194-: 40.
- ¹⁸² Pseudónimo de Paulo Barreto.
- ¹⁸³ O título de imprensa em que se publica este artigo, bastas vezes aqui referido, não vem expresso, sendo deduzido pela correspondência ao ano em que o articulista trabalha n’*A Pátria*, jornal que o próprio funda.
- ¹⁸⁴ FERREIRA 1876: 117-123.
- ¹⁸⁵ «E, finalmente, após várias instâncias, acedeu ao filho que desejava prestar esta homenagem, de gratidão ao Pai, de admiração ao actor.» [Brasão 1925: «Duas palavras do filho»].
- ¹⁸⁶ «Diversas pessoas amigas mais de uma vez me aconselharam a que escrevesse as minhas memórias.» [ROSA 1915: 15];
- ¹⁸⁷ «(...) é ainda uma tensão nervosa que me leva a insistir, porque os amigos e o público grande – eia! – me impõe esta quase obrigação (...).» [LEAL 1923: I].
- ¹⁸⁸ FERREIRA 1876: 11.
- ¹⁸⁹ José António Moniz (1849 – 1917), filho de um actor discípulo de Émile Doux, Gerardo Moniz; consultar: BASTOS 1908: 42, 56, 65, 91, 98, 204; GAMEIRO 2013: 124.
- ¹⁹⁰ SIMÕES 1922: 10-13.
- ¹⁹¹ Ibidem, 94-97.
- ¹⁹² Na lista de agradecimentos, Santos nomeia em primeiro lugar Sousa Martins, o médico que o acompanha [SANTOS 1885: XI-XII]. Simões agradece a uma série de quatro “médicos-pais” [SIMÕES 1922: 134, 205].
- ¹⁹³ SIMÕES 1922: 205.
- ¹⁹⁴ Santos e Blasco referem, respectivamente, Pinheiro Chagas e Júlio Ribeiro que, na qualidade de políticos, intercederam em seu favor (assunto adiante referido) [SANTOS 1885: 28, 134-139; BLASCO 1924: 33-49].
- ¹⁹⁵ «Nunca me esqueci que foi ele quem me ensinou o abc de teatro e que lhe devia respeito por ter sido meu mestre. Nem só aos lentes das escolas superiores se deve reconhecimento (...).» [PINHEIRO 1924: 43].
- ¹⁹⁶ GUNZENHAUSER 2001: 77.
- ¹⁹⁷ Alguns relatos sobre as lutas liberais são publicados anonimamente (*Memórias de um preso emigrado pela usurpação de D. Miguel*, Lisboa: Moraes Editora, 1984 [1.ª edição, 1845]; *Memórias sobre a aclamação de D. Miguel em Faro*, Vila Real de St.º António: SEC, 1990) e, num caso, por um oficial subalterno, Francisco José de Almeida, *Apontamentos da vida de um homem obscuro*, Lisboa: Regras do Jogo, 1985 [1.ª ed., 1880]). [VENTURA 2008: 32].
- ¹⁹⁸ «É, pois à imprensa que eu dedico este meu inocente trabalho (...).» [FERREIRA 1876: 172].
- ¹⁹⁹ LEAL 1920: 27.
- ²⁰⁰ «Antes, porém, de entreter os meus queridíssimos leitores (...).» [LEAL 1923: I].
- ²⁰¹ Fialho de Almeida, «Brasão, o Olímpico», in: *Os Gatos* (25-01-1894, n.º 3, 2.ª série).
- ²⁰² Cf.: Ana Paula Goulart e Igor Ribeiro, *Televisão, memórias e narrativas biográficas de celebridades*, http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-a1517ad7-a813-4d02-a335-b38142c1b379_2890.pdf, 2015, p. 10.
- ²⁰³ Urbano Rodriguez, «Memórias de uma actriz», in: *Novidades* (28-01-1908), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 42.
- ²⁰⁴ Augusto Ribeiro, apud: SANTOS 1885: 151.
- ²⁰⁵ Avelino de Almeida, «Mercedes Blasco», in: *O Século* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 18.

- ²⁰⁶ «Pinheiro é ainda um dos actores da nova camada que sabem ler e escrever correctamente, que traduz quatro línguas e que “soma e segue” sem contar pelos dedos.» [Álvaro Cabral, in: *Grande Elias – semanário literário e teatral* (14-06-1904), apud: PINHEIRO 1912: 229].
- ²⁰⁷ Octaviano Sá, «Pano acima!» in: LEAL 194-: 14.
- ²⁰⁸ Avelino de Almeida, «Mercedes Blasco», in: *O Século* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 18.
- ²⁰⁹ Ibidem.
- ²¹⁰ João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: LEAL 1923: XVI.
- ²¹¹ «Demolindo é um livro para toda a gente, tanto do teatro, como dos jornais, importante para o público, mesmo o mais indiferente.» [Moledo Branco, «Um livro dum actor», in: [um vespertino de Lisboa] (28-12-1923), apud: LEAL 194-: 327].
- ²¹² «Numa linguagem corrente, graciosa e agradável, (...)» [Lopes Vieira, in: *O primeiro de Janeiro* (s.d.), apud: LEAL 1923: IV].
- ²¹³ «(...) tão simples, tão corrente é a linguagem que ela emprega (...)» [Anon., «Um livro de Mercedes Blasco», in: *Jornal de Notícias* (16-01-1908), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 35]; «(...) [um livro] verdadeiro, claro e simples (...)» [Afonso Lopes Vieira, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915: 9]; «(...) com uma simplicidade encantadora e num estilo suave, correcto (...)» [Lopes Vieira, in: *O primeiro de Janeiro* (s.d.), apud: LEAL 1923: IV].
- ²¹⁴ «(...) por vezes, pitoresca e sugestiva (...)» [Avelino de Almeida, «Mercedes Blasco», in: *O Século* (27-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 18].
- ²¹⁵ Urbano Rodriguez, «Memórias de uma actriz», in: *Novidades* (28-01-1908), apud: Ibidem, 43; Afonso Lopes Vieira, «Carta-prefácio», in: ROSA 1915; Xico Brás (Artur de Matos), in: *A Montanha* (s.d.), apud: LEAL 1923: III.
- ²¹⁶ «(...) cheio de graça (...)» [Brito Camacho, «Mercedes Blasco», in: *A Luta* (29-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 22].
- ²¹⁷ «Estas *Memórias* (...) deram-me o esquecimento das horas (...)» [Virgínia de Castro e Almeida, apud: ROSA 1917: secção final «Algumas opiniões da crítica»]; «Por isso mesmo é que nós o lemos dum fôlego – e gostámos» [Xico Brás (Artur de Matos), in: *A Montanha* (s.d.), apud: LEAL 1923: III].
- ²¹⁸ «(...) deixa-nos o apetite aberto para mais livros (...)» [João do Rio, «O livro de um actor – “No palco e na rua: impressões do homem e do artista”, por Carlos Leal», in: *A Pátria*[?] (Rio de Janeiro, s.d.), apud: Ibidem, XVIII]; «O volume (...) foi lido numa tarde; as suas páginas foram devoradas, simbolicamente falando, bem entendido, e, quando terminámos, ficámos com a imensa mágoa de que, sendo uma obra de bastantes páginas, elas fossem poucas para o que queríamos.» [Higino d’Assunção, in: *Pontas de fogo* (s.d.), apud: Ibidem, VI].
- ²¹⁹ Carta assinada por Ziurvale, apud: LEAL 194-: 332.
- ²²⁰ LEAL 1920: 10.
- ²²¹ «Não serão isto tudo memórias, facetas, algo curiosas da vida de um artista, embora mesclado com o cidadão, com o homem, também público?» [LEAL 1923: 21].
- ²²² Carta assinada por Ziurvale, apud: LEAL 194-: 332.
- ²²³ Sidónio Pais.
- ²²⁴ Periódico humorístico ilustrado francês, fundado no início do século XX, que constitui um testemunho iconográfico da *Belle Époque*.
- ²²⁵ A exemplo de Cornélio Nepos, Suetónio e Plutarco [PINHEIRO 2009].
- ²²⁶ Sobre a eficácia do discurso figurativo, consultar GIORA 2003.
- ²²⁷ SOUSA 1859.
- ²²⁸ «A crítica do Porto é muito escrupulosa, e já o saudoso actor Eduardo Brasão dizia que um artista precisava revelar-se nos palcos do Porto para poder ganhar as suas esporas de ouro.» [LEAL 194-: 185]. Quer Brasão quer Rosa fizeram as suas estreias profissionais no Porto. Simões refere-se ao meio intelectual desta cidade como “muito elevado” [SIMÕES 1922: 82]. Leal confessa “temer” o público das estreias no Porto pela pouca reacção ao espectáculo ou as “ásperas censuras” nos intervalos [LEAL 1923: 240-243].
- ²²⁹ Higino d’Assunção, in: *Pontas de Fogo* (s.d.), apud: LEAL 1923: VI.
- ²³⁰ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 23.
- ²³¹ Segundo a classificação atribuída por Albino Forjaz Sampaio, «Mercedes Blasco: A propósito do seu livro “Memórias de uma actriz”, in: *Novidades* (s.d.), apud: Blasco 1908, «Apreciações e críticas»: 53.
- ²³² Ibidem.
- ²³³ «Amigo Vulgo», título de um capítulo, apud: BLASCO 1920: 295-300.
- ²³⁴ LEAL 1923: I.
- ²³⁵ LEAL 194-: 17.
- ²³⁶ PINHEIRO 1929: 20.

- ²³⁷ BLASCO 1920: 288.
- ²³⁸ BLASCO 1937: 16.
- ²³⁹ LEAL 194-: 34.
- ²⁴⁰ Jules Arsène Arnaud Claretie (fr. 1840-1913), crítico de teatro e director da Comédie-Française, de 1885 a 1913.
- ²⁴¹ PINHEIRO 1924: 11.
- ²⁴² Referindo-se a Brasão: “figura gentilíssima que fez o encanto de duas gerações” [Henrique Lopes de Mendonça, «Prefácio», in: BRAZÃO 1925].
- ²⁴³ No discurso proferido por Pinheiro aquando da despedida de Bárbara Volckart do teatro, aos cinquenta anos de carreira, encontramos a seguinte referência: «Quase que já desapareceu a geração que te aplaudiu, que te ovacionou, nessas noites que a tua mente não pode nem deve esquecer e a que poucos dos que aqui estão assistiram, mas que a tradição artística trouxe até nós.» [PINHEIRO 1929: 342].
- ²⁴⁴ Pinheiro transcreve as palavras por si proferidas aquando do funeral de Lucinda Simões (Maio de 1928), destacando-se, a este propósito, as seguintes: «Compete, pois, à tradição, desde este momento, a missão de lhe acender e perpetuar sempre vivo o facho da glória./ E essa tradição deverá estar de oravante na alma e nos lábios de todos os que me escutam, para que, apregoando a glória de Lucinda Simões, ela viva e reviva sempre latente, forte, prestigiosa, de geração em geração, como justo preito à arte, em que ela tão bem e tão brilhantemente soube viver e morrer.» [Ibidem, 80, Nota].
- ²⁴⁵ A exemplo do Jazigo dos Actores Dramáticos do Teatro [Nacional] D. Maria II, no Cemitério dos Prazeres; do jazigo dos actores Rosa, no Cemitério do Alto de S. João, ou do que reclama Aura Abranches para a mãe, dirigindo-se à Câmara Municipal de Lisboa, instando a que «(...) desse moradia especial aos restos mortais da gloriosa actriz, para que não fiquem eternamente perdidos num jazigo como há tantos, numa rua igual a todas (...)» [Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 448-449]; para além da colocação de uma lápide na casa onde nasceu [Ibidem].
- ²⁴⁶ De Dumas encontrámos a seguinte frase que, se não corresponde literalmente à citação, reforça, pelo menos, a ideia nela contida: «Mais rappelez-vous donc que l’acteur ne laisse rien après lui, qu’il ne vit que pendant sa vie, que sa mémoire s’en va avec la génération à laquelle il appartient, et qu’il tombe du jour dans la nuit... du thrône au néant.» [Alexandre Dumas, *Kean ou Désordre et génie: comédie en trois actes*, Paris, Calmann-Lévy, Éditeurs, 1918 (1.^a ed. 1836), p. 134].
- ²⁴⁷ Citação de Jules Claretie, *Profils de theatre*, tradução nossa: «Só enquanto a cortina se mantiver aberta é que, para a multidão, o artista é algo. Uma vez fechada, o homem tornado num homem é esquecido.»
- ²⁴⁸ ROSA 1917: 131.
- ²⁴⁹ António Augusto da Costa Mota (1862-1930).
- ²⁵⁰ Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929).
- ²⁵¹ Leal refere, por exemplo, a existência de, pelo menos, um retrato de Lucinda Simões, pintado por João Carlos Galhardo [LEAL 194-: 39-40].
- ²⁵² ROSA 1915: 350.
- ²⁵³ NEVES 1914.
- ²⁵⁴ BRAZÃO 1925: 237.
- ²⁵⁵ Ibidem, 235.
- ²⁵⁶ Ibidem.
- ²⁵⁷ No Brasil, colabora como actor no filme *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (1910). Com a Invicta Film, em Portugal, participou como actor nos seguintes filmes de Georges Pallu: *A Rosa do adro* (1919), *Os fidalgos da casa mourisca* (1920), *Amor de Perdição* (1921), *O destino* (1922), *O primo Basílio* (1922), *Lucros... ilícitos* (1923), *Cláudia* (1923); com realização de Rino Lupo, *Mulheres da Beira* (1921), e de M. M. Henrique Costa, *A portuguesa de Nápoles* (1931).
- ²⁵⁸ *Maria do Mar e Lisboa anedótica* (1930), realizado por Leitão de Barros, e, *Rosa do Adro* (1938), por Chianca Garcia.
- ²⁵⁹ PINHEIRO 1929: 384. Não será, no entanto, bem assim: alguns filmes desta fase do cinema português perderam-se, ou deles só nos chegaram fragmentos.
- ²⁶⁰ Pinheiro, dos três, aquele com mais trabalho desenvolvido, a vários níveis, nesta nova arte, depois da colaboração com a Invicta Film, trabalhou como actor num único filme (*A portuguesa de Nápoles*, 1931), dando como terminada, em 1929, a sua carreira no cinema. [PINHEIRO 1929: 388, Nota 1]. Carlos Leal refere como única a participação no filme *Diogo Alves*, levada a cabo pela “fábrica de films” dos fotógrafos Cardoso & Correia, com igual participação de Luz Veloso, Nascimento Fernandes, Tomás Vieira, entre outros actores do Teatro do Príncipe Real [LEAL 1920: 34].
- ²⁶¹ LEAL 194-: 31.
- ²⁶² PINHEIRO 1929: 144.
- ²⁶³ LEAL 194-: 33.

-
- ²⁶⁴ «Ao narrar uma vida, de cuja existência não fui autor, torno-me no seu coautor quanto ao sentido.» [tradução nossa].
- ²⁶⁵ Marie-Thérèse Pierat (fr., 1883-1934) actriz da Comédie-Française, a partir de 1902.
- ²⁶⁶ Ironia sobre o fenómeno corrente da auto-publicidade de certos actores junto da imprensa.
- ²⁶⁷ Refere-se a cada um dos caracteres da imprensa.
- ²⁶⁸ Refere-se aos periódicos.
- ²⁶⁹ Ironiza sobre o fim do livro ser o de servirem as suas folhas para papel de embrulho.
- ²⁷⁰ Refere-se ao final do *Demolindo*, onde o autor encena a sua morte e um depoimento além dela.
- ²⁷¹ Encontrámos referência a três Robert de La Marck (II, III e IV) militares e/ou diplomatas, pertencente a uma família francesa de origem alemã, influente na política europeia desde o século XIII.
- ²⁷² Nome dado a sucessivos marechais (do século XVII ao XVIII) pertencentes à mesma família aristocrática francesa.
- ²⁷³ Possivelmente Henri II, Duque de Rohan e Príncipe de Léon (1579 – 1638), militar francês, líder dos huguenotes (facção dos franceses protestantes).
- ²⁷⁴ François VI, Duc de La Rochefoucauld, Prince de Marsillac (fr., 1613 – 1680), entre outras atribuições, escritor de máximas e de memórias.
- ²⁷⁵ Mais conhecida por Rainha Margot (1553 – 1615), casada com o rei de França, Henri IV, numa tentativa de conciliação entre protestantes e católicos franceses em franca oposição.
- ²⁷⁶ GUSDORF 1991: 470.
- ²⁷⁷ Ibidem, 468.
- ²⁷⁸ PINHEIRO 1924: 345.
- ²⁷⁹ BLASCO 1920: 299.
- ²⁸⁰ Pensamos referir-se ao elogio que o articulista faz da prestação em palco e da sua carreira, bem como da fama e popularidade alcançadas.
- ²⁸¹ Apesar das crises já sentidas por esta época, a companhia só vem a sair efectivamente, seis anos mais tarde, em 1898.
- ²⁸² Refere-se às cartas amorosas transcritas no primeiro volume de memórias.
- ²⁸³ Publicada n’*A Capital*, sem referência à data.
- ²⁸⁴ Referindo-se ao artigo assinado por Xico Brás, no qual elogia o actor.
- ²⁸⁵ Anon., «A propósito», in: *A Manhã* (s.d.), apud: LEAL 1923: 230-231.
- ²⁸⁶ Cristóvão de Sá, in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 113.
- ²⁸⁷ «(...) célebre drama de Victor Hugo (...) em que fui censurado dura e justamente pelos críticos da época. (...)». O *Jornal do Comércio* de 26 de Abril de 1879, dizia: [segue-se a transcrição] (...)» [BRASÃO 1925: 100].
- ²⁸⁸ «Conheço, sem dúvida, que em mim reside um verdadeiro rosário de defeitos. Mas, defeitos, quem os não tem?» [LEAL 1920: 28]; cf.: Ibidem, 75; 85.
- ²⁸⁹ BASTOS 1898: 379-380.
- ²⁹⁰ FERREIRA 1876: 129.
- ²⁹¹ PINHEIRO 1929: 232-233.
- ²⁹² ABRANCHES 1947: 383.
- ²⁹³ LEJEUNE: 1975.
- ²⁹⁴ FERREIRA 1876: 32-34.
- ²⁹⁵ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 52-53.
- ²⁹⁶ Devido a contendas com um vizinho [FERREIRA 1876: 124].
- ²⁹⁷ SANTOS 1885: XXIV; cf.: SIMÕES 1922: 67-68.
- ²⁹⁸ SANTOS 1885: XXXIII-XXXIV.
- ²⁹⁹ ROSA 1915: 177-185, 190; BRASÃO 1925: 143-147.
- ³⁰⁰ PINHEIRO 1929: 39-41.
- ³⁰¹ Ibidem, 256-258.
- ³⁰² SIMÕES 1922: 153-154.
- ³⁰³ ABRANCHES 1947: 300-303.
- ³⁰⁴ BLASCO 1908: 113-115.
- ³⁰⁵ Aura Abranches, in: ABRANCHES 1947: 7.
- ³⁰⁶ Referindo-se à sua visão de que as digressões às províncias são prejudiciais ao trabalho artístico do actor, dada a falta de condições.
- ³⁰⁷ Portugal da Silva, in: *Diário Ilustrado* (28-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 21.
- ³⁰⁸ Rocha Martins, «Prefácio», in: PINHEIRO 1929: X.
- ³⁰⁹ Eduardo Schwalbach, apud: ROSA 1917: secção final, «Algumas opiniões da crítica».
- ³¹⁰ Gustavo de Matos Sequeira, «Semana literária», in: *A Manhã* (?-09-1921), apud: LEAL 1923: XXIX.

³¹¹ Urbano Rodriguez, «Memórias de uma actriz», in: *Novidades* (28-01-1908), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas»: 43.

³¹² *Entre giestas: drama rural em três actos*, de Carlos Selvagem, publicada em 1917. A reposição pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro tem lugar a 08-07-1921, no Teatro Nacional de S. Carlos.

³¹³ Por exemplo, nomes de actores cuja ignorância da língua se denuncia [PINHEIRO 1929: 160-161], “males” do Conservatório que o cargo de professor nesta instituição impede de declarar [PINHEIRO 1924: 60].

³¹⁴ A exemplo de aspectos da vida amorosa de Abranches [ABRANCHES 1947: 7] ou de Blasco, esta última, em resguardo dos filhos [BLASCO 1908: 193].

³¹⁵ FERREIRA 1876: 157-159.

³¹⁶ ROSA 1915: 215-216.

³¹⁷ Ibidem, 215.

³¹⁸ Convite de D. Ramón Guerrero, do Teatro Espanhol, feito por intermédio do empresário Faustino da Rosa [ROSA 1915: 282].

³¹⁹ BRAZÃO 1925: 193.

³²⁰ Espectáculo estreado em Março de 1900, no Teatro D. Amélia.

³²¹ PINHEIRO 1924: 258.

³²² Veleidades que continuam mesmo depois de falecidos os visados, como na evocação das muitas manhas de um certo actor, encenando Pinheiro na escrita um quase descuido: «Pois o meu amigo L... – lá me ia saltando do bico da pena o nome do mariola – (fica sossegado alma do diabo que não te escarrapacho aqui o nome) (...)» [Ibidem, 174].

Parte II - Teatro, actores e história nas memórias

«(...) esse século XIX que não há meio de morrer.»

Jorge Silva Melo¹

As memórias escritas servem à perpetuação do actor e da sua vida artística, nunca dissociada, porém, da época e da sociedade em que participa e a que pertence, condicionantes sobre as quais o memorialista quer igualmente deixar um registo. Neste sentido, a par das circunstâncias e acontecimentos ligados à carreira profissional, em particular, e ao teatro, em geral, são notadas, com maior ou menor frequência, directa ou indirectamente, circunstâncias e acontecimentos sociais e políticos, relativos sobretudo a Portugal, à Europa e ao Brasil, alusivos às transformações no mundo ocidental na sequência da Revolução Industrial e afirmação da burguesia e do Liberalismo, assim como, aos subsequentes acontecimentos que culminaram na queda de monarquias e instauração de repúblicas, na Grande Guerra e no advento das ditaduras até à Segunda Guerra Mundial. Seguiremos, pois, a “pauta” das evocações feitas pelos memorialistas (e, sempre que possível e pertinente, o que quiseram igualmente esquecer), não as esgotando, porém, dadas as limitações que se impõem a um trabalho desta índole, antes seleccionando os factos e os assuntos com maior número de menções ou com menção mais demorada, assinalando-se, deste modo, a sua significância na abordagem de épocas e do teatro que lhes corresponde, num intervalo de tempo que medeia entre a década de 1830 (referência às Guerras Liberais que levaram à instituição da monarquia constitucional), e se prolonga até meados da década de 1940 (últimas referências do *corpus*).

Contextualizaremos, pois, os factos narrativos nos períodos da história nacional a que se referem e que darão título aos quatro capítulos desta segunda parte da tese: “Liberalismo (1834-1851)”, “Regeneração (1851-1876)”, “Rotativismo (1876-1910)” e “Da implantação da república ao Estado Novo (1910-1945)”. Os temas e tópicos relativos ao teatro e à condição do actor serão associados aos períodos históricos em que emergem nas narrativas, e, sempre que persistentes, interpelados numa perspectiva diacrónica.

Liberalismo (1834-1851)

O teatro entre as instituições liberais. Émile Doux e uma “plêiade” de actores.
A emergência de teatros na capital no contexto de guerra e de crise. Um fantasma no teatro: a questão da afluência do público.

O teatro entre as instituições liberais

Lucinda Simões é quem, nas suas memórias escritas em forma de anuário, refere circunstâncias históricas de forma sistematizada. Entre as histórias da sua meninice, evoca as que lhe foram contadas pela avó materna, casada em terceiras núpcias com um sargento que a própria acompanhou numa campanha de D. Miguel pelo norte do país, nesta que foi uma guerra civil travada durante sete anos (de 1828 a 1834) entre liberais (D. Pedro IV e sua filha, D. Maria II) e absolutistas (D. Miguel), resultando na vitória dos primeiros a instauração de uma monarquia constitucional em Portugal. À implantação do novo regime, segue-se a cisão entre a facção defensora da Constituição de 1822 (vintistas e, depois, setembristas) e a facção apoiante da Carta Constitucional de 1826 (cartistas, o grosso da oligarquia dominante). Ao contrário da Constituição de 1822, a Carta Constitucional de 1826 não reconhece expressamente a igualdade dos cidadãos perante a lei, mantendo a “ficção jurídico-constitucional de uma hipotética igualdade”² e originando na prática dos sistemas social e legislativo desigualdades que dificultavam a progressão na escala social, nomeadamente, o regime censitário e a limitação do direito ao voto³. Esta cisão continuará a dar lugar a golpes palacianos, levantamentos populares, pronunciamentos militares e guerras civis, pela primeira metade deste século. Contudo, as medidas liberais tenderão a uma progressiva separação entre o poder religioso e o poder civil, passando o Estado a assumir, ao longo do Oitocentos, funções reguladoras de uma série de aspectos da vida do cidadão, que, no Antigo Regime, se encontravam sob a exclusiva tutela da Igreja.

O Teatro Nacional (ou Teatro D. Maria II, ou Teatro Normal, como então era denominado) e o Conservatório, alvo constante dos comentários dos memorialistas, são realidades emergentes da Revolução Liberal. Não será, talvez, despidiendo aqui lembrar que, no decurso deste século, a par das ciências ditas exactas (com especial relevo para as ciências da natureza e a medicina), assistimos ao surgimento e apuramento de ciências centradas no conhecimento humanístico (historiografia, sociologia, antropologia e psicologia), bem como à proliferação de várias correntes e contra-correntes artísticas (do

romantismo ao realismo, impressionismo e simbolismo), com expressão na literatura, nas artes plásticas, na música, e na arte que, entre as elites, ganhava foros de prestígio, rivalizando com a ópera – o teatro. Para o fomento destas realidades concorreu a fundação de instituições basilares votadas às ciências (na linha do que já vinha acontecendo no século anterior, por exemplo, com a Academia das Ciências) e às artes, com a criação, em 1836, da Academia de Belas-Artes, seguindo-se-lhe, o Conservatório⁴ e o Teatro Nacional, estes dois últimos, sob encomenda do ministro do reino, Passos Manuel, a Almeida Garrett, autor do documento normativo para a sua implementação e responsável pelo novo organismo de tutela da actividade teatral – a Inspeção Geral de Teatros e Espectáculos Teatrais⁵. O decreto que instituiu o Conservatório e o Teatro Nacional é assinado, ainda em 1836, pela rainha D. Maria II, durante o curto exercício do governo setembrista.

À vontade de mudança, consubstanciada nas Lutas Liberais, contrapõe-se a realidade do país. Na descrição da infância de Isidoro, ressalta a idade precoce (onze anos)⁶ em que começa a trabalhar como aprendiz de chapeleiro e a ausência de escolarização⁷, configurando-se o trabalho infantil e o analfabetismo como realidades comuns no Portugal oitocentista, que, apesar dos programas liberais, mais ou menos conservadores, levaram mais de um século a transformar (em 1878, c. 80% da população é analfabeta⁸). De igual modo, na narrativa de Isidoro, a cegueira do pai e consequente invalidez – passando a receber uma terça parte do seu salário de operário⁹ – revela a precariedade de vida desta classe, equivalendo a doença ou a invalidez à indigência (própria e dos seus dependentes), e provando-se frequente a ineficácia do associativismo mutualista (incentivado, mas não legislado pelo Estado). Além do mais, o trabalho do artífice é mal pago e sem uma base contratual que o assegurasse, podendo afirmar-se que “o trabalhador era sempre potencialmente um pobre”¹⁰. A esta iminente pobreza é associada a resistência da classe à instrução básica, perspectivando-se a criança como uma força de trabalho, como no caso de Adelina Abranches, aos cinco anos de idade, um importante garante económico da família¹¹.

Ainda que a educação tenha saído da tutela da Igreja, assistimos nesta época à proliferação de colégios particulares, destinados a uma reduzida classe média e frequentados pela maioria dos actores-memorialistas que lhe pertence. Deste modo, a instrução escolar depende do rendimento familiar, razão da exclusão de Isidoro¹² e causa sugerida para o abandono de José Carlos dos Santos¹³; factor económico que, inclusivamente, condiciona a qualidade do ensino: Adelina abandona uma escola que

acaba por encerrar devido aos maus-tratos infligidos aos alunos, dos quais fora vítima¹⁴. Sobre o colégio que frequentou, Lucinda aflora a questão da diferenciação do ensino aplicado aos dois géneros, queixando-se dos “horríveis bordados”¹⁵ curriculares e dos castigos sofridos por ler às escondidas enquanto fingia bordar ou estudar matérias que considerava inferiores às suas leituras¹⁶. Depoimentos que convergem na ideia de que à mulher (reduzida à condição de esposa e de mãe) não interessava o desenvolvimento intelectual (considerado “masculinizador”), ministrando-se-lhe uma escolarização restringida aos princípios e regras de civilidade, entre os quais, a alfabetização básica, as noções de francês, a doutrina cristã e as tarefas consideradas próprias do género feminino, com destaque para os trabalhos de agulha¹⁷.

Pobreza, precariedade de vida, analfabetismo e iliteracia são, pois, realidades dominantes na sociedade portuguesa oitocentista, muito embora os termos “sociedade”, ou mesmo, “povo” ou “classe popular” se referissem tendencialmente, na época, à minoria burguesa, por contraposição à aristocracia. Deste modo, os tópicos iluministas que perpassam nos discursos sobre o teatro – a exemplo dos proferidos na Câmara dos Deputados¹⁸ –, em que o mesmo é entendido como um veículo civilizacional e de modernização (“um dos mais virentes ramos da árvore da moderna civilização”¹⁹), um meio de educação e de moralização do povo (“espécie de serviço público nacional, serviço de grande monta porque desenvolve o gosto das classes populares e as moraliza”²⁰), dirigem-se, na prática, a uma classe restrita, em processo de afirmação, com estatuto económico e social condizente à reforma cultural e à frequência dos teatros da capital, a começar pelo Teatro Nacional. Isidoro, Abranches e Pinheiro, os três únicos memorialistas provindos da classe operária, não referem ter frequentado os teatros públicos antes de se estrear como amadores, ou mesmo, como profissionais, ao contrário dos demais. Santos, aos dezassete anos, aparecia na caixa do Teatro D. Maria, onde observa os actores que depois imita²¹. Simões, ainda criança, é levada ao Teatro D. Fernando²² e, “repetidas vezes”²³, ao Teatro da Rua dos Condes, onde o pai é ensaiador, mencionando a frequência, aos oito anos de idade, do Teatro do Ginásio²⁴. Brasão, na mesma idade, morador na Rua dos Fanqueiros, é levado pelos pais ao circunvizinho Teatro D. Fernando²⁵. Augusto Rosa frequenta, “ainda novo”, o camarim de Santos, no Teatro D. Maria II, onde o pai e o irmão se apresentam²⁶. Blasco, no Porto, assiste com a família a dramas, no Teatro D. Afonso²⁷, e a operetas e comédias, no Teatro do Príncipe Real²⁸. Carlos Leal vai, em noites de benefício, ao Teatro do Ginásio, “mercê da benevolência dos contratadores que trocavam cadeiras a pataco”²⁹.

Mas, paralelamente à burguesia, o teatro é cultivado entre as classes desprovidas, como atesta a iniciação de Isidoro, em 1846, nos circuitos dos amadores, formados também por operários, apresentando-se em casas particulares ou mesmo em espaços associativos, como o Teatro das Escolas Gerais³⁰, com espectáculos compostos de recitação de poesia, entremezes, peças em um acto, comédias ou dramas, nos quais, é ainda aceitável a apresentação de homens em papéis femininos³¹ – resquício da proibição de atrizes no regime da “velha senhora” (D. Maria I). O circuito do teatro de amadores, ou mesmo as apresentações privadas, assumirão durante o Oitocentos uma importância fulcral no cultivo do teatro e na formação de grande parte dos actores memorialistas que aí se iniciaram e radicam a sua experiência de palco: José Carlos dos Santos, requisitado em casas particulares de amigos, onde dá “sessões dramáticas” com a imitação dos “grandes actores”³²; Simões, que se inicia na sociedade particular do Aljube, em substituição de uma atriz amadora³³; Brasão, que arma na sua casa um “teatro volante”, com *mise-en-scène* de Augusto Rosa, seu colega de colégio³⁴; Pinheiro, que conquista as plateias dos teatrinhos particulares das Trinas, Castilho, Terpsicore e Graça³⁵; Carlos Leal, que, de um teatrinho de família, passa “aos palcos mais vastos dos amadores consagrados”³⁶.

Atestando o assunto da Constituição como o fulcro da discórdia política na primeira metade do Oitocentos, passados oito anos sobre a vitória liberal, em 1842, o governo de Costa Cabral, com a conivência da Rainha, volta a instituir a Carta Constitucional de 1826. É contra este governo anti-democrático³⁷ que, de Abril a Maio de 1846, se dá a Revolta da Maria da Fonte, resultando na mudança para um governo que, não sendo da facção da Rainha, é em Outubro desse mesmo ano destituído num golpe palaciano (a Emboscada), nomeando-se um novo governo cartista (cujo presidente é o Duque de Saldanha) e anulando-se posteriormente as eleições entretanto anunciadas, circunstâncias que levaram à guerra civil da Patuleia (de 1846-1847), opondo setembristas e cartistas, e ganhando estes últimos pela intervenção de forças militares estrangeiras, ao abrigo da Quádrupla Aliança. Isidoro refere a Revolta da Maria da Fonte como causa de ter sido compelido a abandonar o ofício de tecelão e a alistar-se no exército³⁸.

É, pois, num ambiente de guerra civil que se inauguram, em 1846, o Teatro D. Maria II – onde Isidoro trabalha como comparsa entre 1847 e 1849³⁹ – e o Teatro do Ginásio, cujo elenco viria a integrar em 1853⁴⁰. No primeiro, descreve-se um atento observador do trabalho dos actores que formaram o primeiro elenco do teatro nacional⁴¹,

já sob a direcção do actor Epifânio, e que transitaram do Teatro da Rua dos Condes, onde haviam trabalhado, entre 1837 e 1843, sob a direcção do actor francês, radicado em Lisboa, Émile Doux⁴². É também no novo edifício estatal que José Carlos dos Santos, por volta de 1850, fará a sua iniciação, privando com os mesmos actores, destacando-se, Epifânio⁴³, Tasso⁴⁴, Teodorico⁴⁵, Rosa (pai)⁴⁶, Victorino⁴⁷, Mata⁴⁸, Carlota Talassi⁴⁹, Josefa Soller⁵⁰ e Bárbara⁵¹. Emília das Neves⁵², pertencente ao grupo, já então saíra do elenco, passando a trabalhar no novel Teatro D. Fernando, inaugurado em 1849⁵³. Actores que, no seu conjunto, são perpetuados entre os memorialistas enquanto artistas de referência de uma época, também ela entendida como um momento marcante do teatro em Portugal, pela conjugação de vários factores, nomeadamente, a escola associada a Émile Doux – às “ideias modernas” trazidas de França –, e o surgimento de textos de dramaturgos portugueses, a começar pelo próprio Garrett, num ambiente de apetência pelo desenvolvimento do teatro no país, subsequente às Revoltas Liberais.

Émile Doux e uma “plêiade” de actores

A Émile Doux é atribuído um movimento de renovação na cena portuguesa. Além do elenco da primeira companhia do Teatro Nacional, Lucinda Simões vincula à influência do ensaiador francês os nomes de Taborda (no Teatro do Ginásio) e o do seu pai, o actor Simões (no Teatro D. Fernando), embora, talvez, com menos propriedade no que ao primeiro diz respeito⁵⁴. Ressalta do seu depoimento a ideia de o ensaiador ter “arrebanhado quanta vocação artística aparecia”, lidando com actores heterogéneos na formação, tanto aprendizes como actores com um treino anterior, de carreira já firmada. Leitora de Diderot⁵⁵, atribui, ainda, a Doux, também ele actor, a equiparação do teatro a uma disciplina, a uma ciência, operativa na transformação de práticas (“transformou com uma experiência lúcida e segura o grupo artístico existente na época”), as quais deixaram lastro. Na orientação dos processos de composição que então se estabeleciam, destaca a conjugação entre a convenção teatral (o “efeito”, o “brilhantismo”) e a procura da verdade, sobretudo referida à entoação (ao diálogo), no que se afigura uma demanda pelo equilíbrio contra o exagero (o “colorido acertado”, o “justo meio”, sem “falhas, nem exageros”), arriscando, embora, uma leitura do passado em conformidade a questões prementes no momento do seu depoimento:

Emílio Doux, um mestre de teatro, chegou de Paris com todas as ideias modernas, influenciado e inspirado pelos grandes artistas franceses da sua mocidade, tais como

Mars⁵⁶, Rachel⁵⁷, Plessy⁵⁸, George⁵⁹, Talma⁶⁰, Beauval[et]⁶¹, Frederick Lemaître⁶²...
Artistas tão grandes que ainda não houve superiores.

Chegou aqui com uma disciplina de ferro, arrebanhou quanta vocação artística aparecia e, com um rigor inquebrantável e uma ciência profunda de teatro, preparou, transformou com uma experiência lúcida e segura o grupo artístico existente nessa época.

E saiu essa plêiade de atrizes e actores que foram Emília das Neves, Soller, Talassi, Mãe Bárbara, Epifânio, o Tasso, o Rosa (pai), Teodorico, Victorino, o grande Taborda e meu pai!

Artistas extraordinários no seu tempo, como o seriam hoje, se de novo aparecessem.

(...)/ (...).

Mas foram artistas que estudaram, que se sacrificaram pela sua arte, dedicados ao seu teatro, atentos à disciplina e que tanto sabiam da sua profissão, que também por sua vez deixaram discípulos primorosos.

Porque ensaiar, não é somente movimentar as peças e espalhar os móveis pela cena... Não.

É adivinhar entre as linhas o que o autor não escreveu. É criar a personagem com vida própria.

É procurar a verdade no diálogo, achar o colorido acertado, sobressaindo o brilhantismo da situação. Achar o justo meio. É o grande segredo.

Tão grande erro é não chegar à linha própria do efeito, como passar além.

Ou falha, ou exagera.

Há só um ideal na arte: a verdade. [SIMÕES 1922: 21-22].

Exceptuando Rosa (pai) – que chegara a frequentar aulas de Belas-Artes⁶³ –, e o actor Simões – ambos oriundos de famílias de lavradores abastados⁶⁴ –, exceptuando Carlota Talassi⁶⁵ e, talvez, ainda, Epifânio e Josefa Soller⁶⁶, aos restantes actores a quem se atribui a influência de Doux, e que vieram a ganhar renome, são adscritas origens adversas ao estatuto artístico-profissional alcançado, ao encontro das alusões perpetuadas, inclusivamente, pelo dicionário de Sousa Bastos, por exemplo, nas descrições de Tasso (“nascido na obscuridade, sem ilustração que o guindasse”⁶⁷), de Teodorico (“antes de entrar para o teatro, vendia pelas ruas”⁶⁸), de Emília das Neves (“filha de pais pobríssimos”⁶⁹), de Taborda (“aos cuidados do avô, que o mandou aprender a arte de tipógrafo”⁷⁰), e entre os mais antigos, de Mata (“que fora sapateiro”⁷¹), e de

Bárbara (assim conotada, entre outros factores, pela “desenvoltura de língua”⁷²). Sob pena de serem estas ilações inflacionadas, senão mesmo, inverídicas, dão, porém, vazão ao anseio de transponibilidade do existente fosso social, com ensejo no teatro, inclusivamente, ao considerar que o retrato das classes privilegiadas, ao qual estes actores dão corpo, é modelar, senão mesmo, superior à imitação eventualmente tentada pelos próprios retratados; ambiente social convocado para o palco igualmente ilustrativo de como a aristocracia enforma o horizonte de identificação da burguesia:

E depois acudiam logo os boatos populares a exagerarem a condição ínfima do ponto de partida dos principais artistas: dizia-se que, por algum de família ilustre, havia dezoito saídos do nada e erguidos como esse a primeira distinção do nosso tempo, a nomeada, a glória, até figurando de fidalgos nas peças, melhor que os fidalgos mesmos quando em teatros de salão se representavam a si próprios; mil ditos que passavam por provérbios: que ninguém vestia a casaca como o Tasso; que ninguém se apresentava mais nobre que o Epifânio, mais solene que o Victorino, mais majestático e majestoso que o Teodorico, mais elegante que a Emília, mais grave e senhoril que a Talasse, mais casta que a Soller, mais correcto e didáctico que o Rosa (...).» [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 124-125].

Do actor Mata, Isidoro anota uma série de informações que este lhe passa, em 1858, quando a trabalhar juntos no Teatro Variedades⁷³, condensadas numa terminologia referente ao “exercício da arte do seu tempo”, que remonta ao ano de 1817, no que se nos afigura indicar uma prática anterior à preconizada por Émile Doux. O “respeitável ancião” aplica os mesmos preceitos, já estranhados por Isidoro, e que o mesmo identifica à prestação de actores antigos que ainda chegara a conhecer, alusivos, sobretudo, à movimentação em cena – prefigurando uma linguagem mímica, quase balética, pela codificação da locomoção em palco, designadamente, na preparação da entrada em cena, no modo de andar no palco (pisar bem), nos movimentos atinentes ao recuar e ao cair –, preceitos igualmente referentes à marcação em cena e posicionamento em relação aos demais actores, e ainda, à codificação da gesticulação consoante o grupo semântico das palavras ditas:

A convivência que tive com este respeitável ancião, pela frequência dos ensaios para a peça do seu benefício, fez que eu aprendesse, além de outras cousas de

menor importância, os termos técnicos mais usados no exercício da arte do seu tempo (1817), por exemplo, as qualidades mais apreciadas num actor eram:

Pisar bem.

Pisar bem, era andar com certo donaire, deitando os pés para fora, assentando primeiro a ponta do pé, e depois o calcanhar.

Saber preparar uma entrada.

Preparar a entrada, era colocar-se o actor com antecedência à porta por onde devia entrar, com as costas viradas para a cena, e à competente *deixa*, se a entrada era do lado esquerdo, levantava o braço direito a ponto de lhe ficar a mão à altura do ombro esquerdo, e rompendo a marcha com o pé direito, curvando o corpo um pouco para diante, descrevia um meio círculo, e vinha parar ao lugar que lhe era marcado na cena.

Saber quadrar-se bem.

Saber quadrar-se bem era colocar-se bem a três quartos do lado do seu interlocutor, se era em diálogo, ou em qualquer dos pontos extremos, se havia mais de um actor em cena, sem que por motivo algum voltasse as costas para a plateia, a não ser à saída.

Saber gesticular.

Saber gesticular era acompanhar com o gesto as palavras que mais ou menos o permitiam. Por exemplo: o amor, a paixão, o rancor, etc., indicar o peito; o juízo, o pensamento, o raciocínio, etc., indicar a cabeça; Deus, o céu, o firmamento, etc., indicar as bambolinas; o chão o demónio ou o inferno, etc., indicar o soalho; etc., etc.

Saber cair bem.

Cair bem era, nos desmaios, tiros, punhaladas, ou outros quaisquer acidentes, cair tão hirto, desamparadamente no chão, como pode cair uma tranca!...

O actor que, ao cair, se curvava por qualquer forma, ou punha as mãos para defender o peito ou a cabeça!... dizia-se, embora ele tivesse muita qualidade boa para a cena: É bom actor, mas cai mal!...

E finalmente,

Saber recuar.

Recuar, era nas cenas de espanto, horror, ou exprobação, afastar-se do personagem exprobadado, sem levantar os pés do chão.

Para isto, fazia-se firmeza nas pontas dos pés, arrastando os calcanhares para o lado, para onde se pretendia recuar, logo se firmava nos calcanhares, arrastando a ponta dos pés, e assim sucessivamente, de modo que mais parecia escorregar do que recuar!...

Conhecendo eu já em parte alguns destes usos, por os ter observado em alguns dos actores antigos que ainda alcancei, sem, contudo, saber a razão deles, vi-os seguidos com todo o rigor no desempenho do *Camões do Rocio*, pelo então decano dos actores, o velhinho Mata. [FERREIRA 1876: 160-162].

A “escola antiga”⁷⁴ é igualmente identificada à entoação declamada – uma espécie de “cantoria” (referida, por exemplo, a António da Silva Gil⁷⁵), ou, ainda, à colocação da voz, cujo símile é o “trovão”⁷⁶ (associada a Teodorico). Santos indica a desadequação do termo “declamação” para a entoação requerida nas “representações modernas”, após a “reforma do teatro”:

Até muito perto da reforma do teatro ainda se podia aplicar à execução das peças dramáticas o nome de *declamação* porque era até esse ponto uma cantoria parecida com o canto monótono de certas ordens religiosas (psalmodia). Mas, logo que a naturalidade substituiu a afectação, a palavra “declamação” não pode exprimir a ideia das representações modernas; todavia corre, mas é melhor *arte de representar*. [SANTOS 1885: 91].

Apesar de descrito pelo biógrafo como propenso ao exagero cómico, Isidoro é também referido como um atento observador dos discípulos de Émile Doux, quando comparsa, no Teatro Nacional, entre 1847 e 1849:

Aí teve o homem de passar tormentos fabulosos para conseguir ver as peças todas, ora o mandavam retirar dos bastidores e ia para o urdimento, ora sair do urdimento e vinha para os bastidores! Conseguiu ver as peças tantas vezes que as sabia de cor, a ponto de escrever de memória o 1.º e 2.º actos do *Alcaide de Faro*. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 28].

Em 1858, num desempenho em que o talento do actor “se manifesta de forma mais pronunciada e decisiva”⁷⁷ – referindo-se à comédia clássica *O testamento*⁷⁸ – o biógrafo, também crítico de teatro, destaca algumas coordenadas que aferem o que, ao tempo, é valorizado na prestação em palco, em convergência no supracitado depoimento de Simões sobre a escola de Doux, nomeadamente, o equilíbrio entre verosimilhança e efeito (neste caso, de comicidade) e um repúdio da tendência ao exagero. O destaque vai, ainda, para a inteligência interpretativa na composição da personagem e subsequente apropriação de

um texto antigo (subsidiada pela tradução), o ritmo da prestação, a pertinência da voz (colocação e entoação)⁷⁹, dos gestos e do olhar:

No decurso dos três actos, o Sr. Isidoro como caracterização, como voz, como gestos, como inteligência do papel enfim, merece que se lhe considere o desempenho desta parte como um papel de exame em que nenhum actor lhe levaria a melhor!

No decurso de três actos, três longos actos sem intervalo, ele conserva-se magnífico de graça e de verdade, enchendo a cena com o olhar, visto que os gestos estavam vedados ao paralítico que passava a vida na cama e na cadeira! Nem um instante sequer desmentia a índole e a enfermidade do seu personagem! Três cenas da peça bastariam para cansar o público, por ver sempre sentado o protagonista; três cenas bastariam para cansar o actor, mesmo por ter de estar sentado sempre, e, todavia, quando o pano baixava no último acto, depois de algumas trinta cenas, nem o actor estava fatigado, nem o público! Esta peça, insisto ainda, é o melhor triunfo de todo o vasto repertório de Isidoro. Na execução dela, desapareceram da parte deste actor os defeitos habituais da sua escola: o extremo relevo que tenta dar à expressão da ideia, a infinita condescendência com que se presta a lisonjear o gosto das plateias, o exagero enfim, para darmos nome a este vício da arte o seu mais simples nome. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 48-49].

No início da década de 1850, Santos priva, não só com os actores da companhia do Teatro Nacional, como com Almeida Garrett⁸⁰ – afastado, desde 1841, do cargo de Inspector-Geral dos Espectáculos, “por desinteligências com o governo”⁸¹ – e com os autores dramáticos emergentes ao tempo⁸², Gomes de Amorim, Mendes Leal⁸³ e Felner⁸⁴, na sua maioria, também tradutores do teatro francês que por cá circulava, inclusivamente pela mão de companhias francesas, com presença em Lisboa, designadamente, a de Mr. Paul e Mme Chartron, entre 1835 e 1837, no Teatro da Rua dos Condes; a companhia de Jules Bernard, entre 1852 e 1853, no Teatro D. Fernando, onde Santos, já estreado nas lides profissionais, terá visto⁸⁵ os actores Dargis, no Marquês da *Mademoiselle de la de Seiglière*⁸⁶, e Thibeault, no *Ce que femme veut*⁸⁷, à qual se seguirá, de 1853 a 1855, no mesmo teatro, uma outra companhia, de estadia mais acidentada. Apesar da inicial entusiástica recepção dos elencos franceses, e do correspondente repertório variado, na oferta de comédia ligeira musicada – o *vaudeville* –, as companhias estrangeiras acabarão por ressentir-se da generalizada flutuação e imponderabilidade no que respeita à concorrência do público aos cinco teatros de declamação da capital – além dos emergentes

teatros D. Maria II, Ginásio e D. Fernando, os antigos teatros do Salitre (depois, Variedades) e da Rua dos Condes.

A emergência de teatros na capital no contexto de guerra e de crise

Dos primeiros anos do Teatro D. Maria II, Santos relembra os dramas de grande aparato cénico aí apresentados, como *O alcaide de Faro* (1848) de Joaquim da Costa Cascais, *O templo de Salomão* (1849) de Mendes Leal, *Mistérios de Paris* (1849, adaptado do romance de Eugène Sue), *A profecia ou A queda de Jerusalém* (1852) de José d'Almada e Lencastre, que, alternados com “uma ou duas mágicas”⁸⁸, igualmente espetaculosas, deram “rios de dinheiro”⁸⁹, acrescentando, porém, que “ficou tudo absorvido pelas grandes despesas”⁹⁰, deixando a sociedade artística em “contínuos embarços”⁹¹. Por seu lado, Isidoro comenta a pouca afluência de público ao Teatro Normal: «O abandono deste teatro era tão proverbial que se dizia, quando se pretendia explicar uma solidão qualquer: *Tão só como um espectador do teatro normal.*» [FERREIRA 1876: 165]; razão apontada para a produção de “peças de grande espectáculo”⁹² que, mesmo assim “não correspondeu às esperanças da administração, porque aquelas desapareciam em pouco tempo da cena”⁹³. Anota, ainda, a maior concorrência de público ao Teatro do Ginásio, “pela aparição de Taborda, e também pela exibição de óperas cómicas”⁹⁴, mas, apesar disso, a empresa “marchava com alguma dificuldade”⁹⁵ devido aos encargos com as obras de reconstrução do edifício⁹⁶. Do recém-construído Teatro D. Fernando, refere o recorrente insucesso das empresas que o exploram, “a não ser numa curta época em que ali se deram óperas [operetas] *Barcarola*, *Trabalhos em vão*, etc.”⁹⁷. Destes depoimentos retemos indicações quanto às expectativas e ao gosto dominante do público de teatro lisboeta, pressupostas nos recursos utilizados para o atrair: o aparato cénico (D. Maria II), a comédia (Taborda, no Ginásio), e a inclusão do teatro musicado, entre mágicas, *vaudeville* e ópera cómica (nos teatros D. Maria II, Ginásio e D. Fernando). Retemos, ainda, relativamente aos inícios do Teatro Nacional, as concessões programáticas perante a dificuldade inerente à captação de público, dada a concorrência dos restantes teatros da cidade e respectiva oferta consoante o gosto médio.

Isidoro vai mais longe ao relacionar a crise no teatro com a crise do país derivada do ambiente de guerra, subsequente à Revolução da Maria da Fonte (1846), Emboscada (1846) e Guerra Civil da Patuleia (1846-1847), com influência no retraimento verificado na praça teatral até 1854. Na sua leitura, a consequente falta de público terá precipitado o que define como uma “espécie de monopólio”⁹⁸ (que hoje denominaríamos

“cartelização”) entre os dois, então únicos, teatros com companhias regulares em Lisboa, – o Teatro D. Maria II e o Teatro do Ginásio –, recusando ambos a contratação de novos actores e obstando à progressão na carreira dos mais novos cujos vencimentos ver-se-iam assim condicionados: «(...) ordenados que as duas empresas do Ginásio e D. Maria tinham de comum acordo combinado que nunca passaria além de doze mil réis.» [FERREIRA 1876: 167]. O memorialista associa ainda à estagnação da praça teatral um empobrecimento do meio artístico, quer pelo abandono de actores, que, ou emigraram para o Brasil, ou se dedicaram a outras profissões, quer ainda pela desistência dos aspirantes à profissão artística, dada a falta de oferta de trabalho regular. No agravamento da escassez de receitas associadas à actividade teatral, o actor aponta ainda o regulamento⁹⁹ que, em 1853, proíbe aos teatros a apresentação de espectáculos às quintas-feiras (com excepção do Teatro Nacional) e numa série de feriados do calendário religioso:

Depois da Revolução da Maria da Fonte, o teatro, como outros ramos da indústria, sofreu consideravelmente, não só por parte do público que deixou de frequentar os espectáculos pelo abalo que sofrera todo o país, como também pelo lado artístico, pois alguns actores tiveram que emigrar para o Brasil e outros deixaram a arte para se entregarem a diferentes misteres alheios ao teatro. [FERREIRA 1876: 164];

Em todo este tempo a arte pouco adiantou, e os artistas, pelo lado material, ainda muito menos, pois a não ser o benefício que o decreto de 22 de Setembro [de 1853] veio fazer à segunda classe do teatro de D. Maria, pouco ou nada prometia a arte dramática aos que tinham a fraqueza de se namorarem dela.

O Ginásio, por seu lado, satisfazia com pontualidade a todos os seus encargos e compromissos... Mas tanto esta empresa, como a do teatro de D. Maria, tinham um limitado número de actores que parecia não quererem aumentar de propósito.

Atenuava [Acentuava] esta espécie de monopólio a escassez de receitas, concorrendo em grande parte para esta escassez a lei que parecia querer de propósito tolher os poucos meios que as empresas tinham de ganhar alguma coisa, proibindo-lhes os espectáculos nos seguintes dias:

Desde sábado de Lázaro até domingo de Páscoa (inclusive);

Todas as sextas-feiras de quaresma;

Domingo do Espírito Santo;

Quinta-feira da Ascensão;

Festa do Corpo de Deus;
Dia de Todos os Santos;
Dia de Nossa Senhora da Conceição;
Dia de Natal e
Todas as quintas-feiras do ano!
Desta última proibição era excluído o Teatro de D. Maria II.

À vista de nenhuma probabilidade que havia de se poder fazer carreira pelo teatro, poucas foram as vocações que se desenvolveram durante o período que decorreu de 1848 a 1854. [FERREIRA 1876: 166-167].

Isidoro filia-se no grupo dos jovens actores que viram comprometida a carreira no teatro. Embora a trabalhar profissionalmente, desde 1849, no Teatro do Salitre, a sua ambição era de “entrar num teatro regular”¹⁰⁰, pelo que vê como uma oportunidade o convite de colaboração na empresa de Emília das Neves, em 1851; porém, o não ter passado, nesta companhia, do desempenho de rábulas, leva-o a desacreditar no intento, chegando a retomar o ofício de tecelão:

Como havia perdido a esperança de trabalhar em teatros regulares, resultado do que lhe sucedera na companhia de Emília das Neves, foi trabalhar pelo ofício desde Dezembro de 1852 até Fevereiro de 1853, em que foi convidado para substituir o actor Lobão, que se havia retirado do teatro da rua dos Condes. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 38-39].

Mais do que os notáveis com quem veio a trabalhar, bastamente celebrados noutros documentos, o actor prestará tributo a uma série de actores que trabalharam ou se estrearam, como ele, nesta época de crise, fora dos teatros regulares, e com quem privou entre 1849 e 1852, no Teatro do Salitre e derivadas companhias de digressão à província. Actores cujas interpretações, “em época mais feliz”¹⁰¹, seriam dignas dos teatros de “primeira plana”¹⁰² (como Joaquim Bento¹⁰³), ou cujas criações poderiam ensombrar os grandes da cena, mas que acabaram por abandonar a profissão (Gentil¹⁰⁴); actores que, em certos papéis, “difícilmente se encontraria quem representasse melhor”¹⁰⁵ (Gil pai¹⁰⁶), ou ainda, como o memorialista, actores que acabaram por aceder aos teatros regulares (Domingos Ferreira, no D. Maria II, e Adelaide¹⁰⁷, no Teatro do Ginásio)¹⁰⁸.

A situação que descreve como um estrangulamento da praça teatral começa a mudar pela mão de um grupo de cidadãos que decide formar uma associação de

exploração do Teatro Rua dos Condes¹⁰⁹, em 1853, à qual se seguiram idênticas associações de exploração no Teatro D. Fernando (em 1855, com membros saídos da direcção do Teatro da Rua dos Condes) e no Teatro das Variedades¹¹⁰ (em 1857), iniciativas que deram início à contratação de actores, e logo, à concorrência e ao aumento dos ordenados. O memorialista afirma ter beneficiado com esta mudança, pois, só o facto de ter sido convidado pela empresa do Condes¹¹¹, fez com que o Ginásio aumentasse, para mais do dobro, o seu ordenado: «Eu mesmo ganhei com a organização desta sociedade, pois fui convidado a fazer parte da sua companhia e, com quanto não aceitasse, este convite fez com que o meu ordenado no Ginásio fosse logo elevado de seis mil a catorze mil e quatrocentos réis mensais.» [FERREIRA 1867: 167]. E, em 1857, a imparidade da oferta de remuneração no Teatro das Variedades levá-lo-á, por fim, a abandonar o Teatro do Ginásio¹¹². Entre os nomes na direcção destas sociedades, que Isidoro insiste em deixar grafados, encontramos o actor e cenógrafo António José Areias, o pai de duas actrizes¹¹³, Francisco Ângelo da Silva Veloso, e Francisco Palha e Joaquim Augusto d'Oliveira, este último, autor de mágicas. Nos elencos das respectivas companhias, constam nomes de actores que mais tarde se vieram a notabilizar, entre os quais, José Carlos dos Santos, que, embora se estreasse no Teatro D. Maria II (em 1851), não parece aí ter encontrado o ensejo de progressão na carreira, mudando-se pouco depois para o Condes e, em 1855, figurando entre os primeiros actores¹¹⁴ no Teatro D. Fernando, onde se apresenta com Ana Cardoso, Luísa Fialho, Carlota Veloso, Faria, Queirós e Marcolino, entre outros.

Um fantasma no teatro: a questão da afluência do público

Mas, para além da referida crise que terá afectado a concorrência do público aos teatros, cedo verificada na abertura de três novos espaços teatrais na capital, a questão da afluência do público reaparecerá nas narrativas com relação a este como ao século seguinte. Se, nas palavras de Lucinda Simões, os artistas em geral eram “todos franceses pelo coração”¹¹⁵ e, se da França “vem o exemplo e o repertório quase todo”¹¹⁶, assim como o regulamento do Teatro Nacional, inspirado no da Comédie Française¹¹⁷, já a sociedade onde o modelo se aplica não se afigura equiparável. A burguesia, o grosso do público a que se destinavam os teatros da capital portuguesa, correspondia a um grupo restrito, e a precariedade das condições de vida da grande maioria subsistiu na monarquia constitucional e nas políticas contra-revolucionárias que a assistiram. No ocaso do Oitocentos, em 1890, a classe burguesa cifra-se entre 12% a 14% da população

portuguesa, menos de metade do valor atingido em França (35%) no início do século (1800)¹¹⁸. Se, nos teatros em França, nas palavras citadas do director da Comédie Française, Émile Perrin, “o dinheiro deita-se pelas janelas para entrar pela porta”¹¹⁹, em Portugal, a proporção daqueles que entravam pela porta dos teatros públicos era, comparativamente, diminuta. Esta realidade condicionará o próprio ritmo dos espectáculos, retirados de cena, bastas vezes, ao fim de pouquíssimas apresentações e, mesmo os de maior sucesso, muito aquém do número de apresentações atingido, por exemplo, em Paris, o que obriga o actor português a um ritmo e a condições de trabalho bem diversas das dos seus congéneres franceses, circunstâncias que não deixarão de ser apontadas nas memórias.

Na carta que Samson, actor da *Comédie-Française*, dirige em 1856 a Rosa Pai, com quem privou aquando da visita deste último a Paris (em estudo, na qualidade de actor do Teatro Nacional), o actor francês reproduz algumas apreensões ouvidas ao colega português no tocante ao desenvolvimento do teatro em Portugal, não só no que se refere à dramaturgia nacional, entendida como condição *sine qua non*, como à questão do público e impermanência dos espectáculos em cartaz, obrigando à sucessão de estreias e à escassez do tempo de ensaio. Contigências que Samson aponta como prejudiciais à “maturidade da inteligência cénica” e que não constata relativamente à instituição francesa congénere do Teatro D. Maria II, insistindo na relevância do investimento estatal, seja na formação de actores (Conservatório), seja na Comédie Française enquanto instituição de resistência ao gosto dominante e ao empobrecimento do fenómeno teatral (peças que excitam o pensamento moral ou filosófico *versus* enredos que excitam a emoção). A carta, transcrita na íntegra nas memórias do filho, encontra ressonância no tempo deste, deixando-nos um comentário próprio que atesta a perpetuação dos condicionamentos que a falta de público impõe, não só à praça teatral e à arte, como ao trabalho e à vida do actor. À falta de público no teatro declamado, atribui ainda a concorrência do teatro de revista (“a lantejoula que cintila, faísca”), agravada, já no século XX, pelo advento do cinema. Recorrendo, embora, a uma relativa idealização da vida profissional em França, Augusto não deixa de dar voz à sentida diferença entre oficiais do mesmo ofício, comprovada na reacção de Guitry às condições de trabalho dos colegas portugueses:

Mon cher Rosa,

Vous parlez du théâtre en homme qui l'aime d'un véritable amour d'artiste et qui l'honore par son talent. Vous voudriez que le Portugal eût une scène digne d'un pays qui s'est regeneré par la liberté et qui a des beaux souvenirs historiques. Vous avez une épopée, mais il vous manque un Camoëns dramatique: peut-être vous en naîtra-t-il. (...). La nécessité de jouer des nouveautés tous les vingt jours et de jouer que des nouveautés est contraire au progrès du talent; il faut remplir un rôle souvent et longtemps pour y devenir aussi parfait qu'on le peut être. C'est en essayant, conjuguant les essais, en les réformant s'il y a lieu que l'on peut parvenir à cette maturité d'intelligence scénique, à ce fini d'exécution qui est le but de l'artiste. Vous savez tout cela mieux que moi. Il faut aussi que les acteurs jouent longtemps entr'eux pour acquérir cet ensemble qui donne l'illusion. (...). Il y a chez nous décadence évidente de l'art et cette décadence serait plus grande si on n'avait créé une école de déclamation car la province ne nous fournit point de sujets. Peut-être votre gouvernement qui se préoccupe du théâtre puisqu'il administre lui-même votre scène nationale, devrait-il créer une école semblable. (...). Vous avez aussi, je crois, à former votre public. Il faudrait donc ne lui donner, parmi des pièces traduites, que des ouvrages d'un goût pur et sévère, des pièces dont la fable ne soit pas le seul mérite et qui plaisent par autre chose que par l'intérêt et l'émotion que'elles excitent, des pièces à caractère où soit développée une pensée morale ou philosophique sous une forme sérieuse ou enjouée. Je répète que l'intervention de l'autorité royale est nécessaire pour tout cela; le public court en général au genre frivole et aux futilités. La Comédie Française aurait péri depuis longtemps sans l'existence du pouvoir¹²⁰. [Carta de Samson datada de 25 de Setembro de 1856, apud: ROSA 1915: 64-65];

Uma peça nunca tem muitos ensaios, nunca está demasiadamente trabalhada, suficientemente amadurecida; representa-se muita vez, isso sim, *verde*, muito *verde*, por exigências de administração, para que a bilheteira não morra de anemia, em consequência da falta de público que lhe dê o alimento de que ela precisa para fazer face às despesas da empresa.

Mas o país é pequeno, o público pouco, o dinheiro não abunda e as revistas e cinematógrafos são muitos.

O bom teatro anda, portanto, de muletas; aqui caio, acolá me levanto.

A arte, dantes, envolvia-se numa túnica que hoje está reduzida a um farrapo; quase todos passam sem a olhar. A lantejoulas cintila, fásca; é ouropel que pouco vale, mas que a poucos deixa de deslumbrar.

E aqui está o motivo por que muitas vezes os espectáculos não são devidamente ensaiados. As despesas, porém, correm, é preciso fazer das fraquezas forças para produzir muito trabalho, num curto espaço de tempo.

Em França, os actores são felizes; têm muito tempo para produzir pouco.

Podem trabalhar em sossego, tranquilamente, nada os apressa.

Os teatros enchem-se, as peças representam-se muitas vezes, as empresas tiram grandes lucros; podem, pois, os artistas estudar, analisar, trabalhar os seus novos papéis. Tudo os auxilia. Ganham dinheiro, o que já não é mau, e podem fazer Arte, o que é muito bom.

Quando Guitry¹²¹ ultimamente esteve em Lisboa, e eu lhe contei o que por cá se passava nos teatros, quando lhe disse o tempo que as peças se conservam em cena – as que agradavam – pôs as mãos na cabeça e exclamou:

- Mas isso é possível, isso pode ser?

- Pode ser, tem de ser! – respondi – O teatro em Portugal viveu sempre do estudo vertiginoso e extenuante dos seus artistas, para fazer reviver as obras dramáticas. Olhe, meu caro Guitry, os actores no nosso país, como na Itália também – porque os actores, lá, trabalham tão apressadamente como os nossos – perdem a saúde e, com raras excepções, poucos adquirem os meios de fortuna indispensáveis para viver com desafogo, e na doença e velhice, não estender a mão à caridade do público e dos colegas. [ROSA 1917: 17-18].

A mesma circunscrição do público nos teatros em Portugal é apontada por Blasco, em 1907, ao teatro musicado, equivalendo os maiores ordenados auferidos por uma actriz, neste quadrante, a um ordenado médio de uma congénere em França. Entre as causas desta diferença refere não só a população flutuante de Paris – o número de visitantes que enche as salas de espectáculo –, como a maior amplitude social na frequência dos teatros, designadamente, do operariado, amplitude que não verifica entre nós, onde o público “é sempre o mesmo” e, ainda assim, só acorrendo em massa em condições excepcionais, todas anotadas ao teatro musicado, quer de revista quer de opereta – estes os espectáculos que atingem o maior número de apresentações consecutivas, e, portanto, rentáveis:

Aqui mesmo, em Lisboa, somos umas quatro ou cinco que auferimos maiores ordenados, que, afinal, são tão insignificantes comparados com os que qualquer actriz, sem grande cotação, ganha actualmente em França, que deram origem a que Mr. Henry Lyonnet diga no seu livro *Le Théâtre au Portugal*, que é preciso muita vocação e desinteresse para ser-se artista dramática no nosso país.

Em todo o caso, eu devo defender a minha terra, e implicitamente os empresários portugueses. Não temos razão de queixa em Portugal porque não há a população flutuante que, em França, só por si enche diariamente os teatros e leva peças, às vezes sem grande valor intrínseco, a 200 representações; nem o nosso povo tem ainda o gosto pelo teatro inveterado no espírito, como os operários franceses, que todos os *sous* que podem juntar são para um lugar no *paraíso* do Ambigu ou do Variétés.

Aqui, é sempre o mesmo público e é preciso que uma peça tenha realmente grande valor ou que, por um capricho do acaso, caia no agrado geral, para atrair esse público a representações consecutivas.

Essa felicidade poucas peças têm tido entre nós. Lembro-me do *Reino da bolha*, *Agulhas e alfinetes*, *Vivinha a saltar*, *Viagem de Suzette*, *Tangerinas mágicas*, *À procura do badalo*, *Ali...à preta*, *Ramerrão*, *Um ano em três dias*, e agora o *Ó da guarda* no Príncipe Real, teatro que há alguns anos para cá tem batido o *record* das peças que dão dinheiro. [BLASCO 1908: 155].

No mesmo sentido da impermanência dos espectáculos em cartaz, Pinheiro remete-nos para a publicação de 1909 (“Já a esse tempo eu escrevia no *Teatro Português*”¹²²), na qual denuncia o tempo dedicado aos ensaios – “quase nunca excede o prazo de quinze dias”¹²³ –, insuficiente ao “trabalho complexo de encenação, de individualização e de estudo intelectual”¹²⁴; e Simões, já na década de 1920, associa a redução do tempo de ensaio ao maior recurso ao ponto durante os espectáculos, a seu ver, origem de um ciclo vicioso em que as peças não se mantêm em cena por falta de ensaio, obrigando as consecutivas estreias à escassez do tempo de preparação:

Mas hoje, que é frequente ensaiar uma peça em 8 dias, e até 5... Como prescindir do ponto, os menos privilegiados de memória? E é difícil resolver o problema... As peças são representadas sem brilho, por falta dos ensaios e ficam pouco tempo em cena!... E como duram pouco, é preciso substituí-las rapidamente!... [SIMÕES 1922: 22].

Na ilustração da diferença da afluência de público entre as duas capitais europeias, Rosa refere a carta de Coquelin e o desconsolo deste com o espectáculo *L’attentat*, de Alfred Capus, apresentado em 1906, no Théâtre de la Gaîté, em Paris, entendido como um insucesso por se ter ficado pelas quarenta apresentações, ao que o memorialista contrapõe:

«Quarenta récitas uma peça caída! No nosso país representa isto um espantoso sucesso.»
[ROSA 1915: 318].

O teatro é alvo das instituições liberais, entendido, na tradição iluminista, enquanto veículo civilizacional. À instituição do Teatro Nacional e do Conservatório, ao fomento da dramaturgia nacional, bem como à emergência de espaços na capital, ascendendo ao número de cinco teatros, corresponde a burguesia, classe em processo de afirmação, mas proporcionalmente diminuta no que à população portuguesa diz respeito, mesmo a cidadina, comparativamente a outras nações europeias, designadamente, a França, de onde são importados os modelos culturais e teatrais. Deste tempo, retém-se a apresentação de companhias francesas em Lisboa e a influência de Émile Dour na formação de um grupo de actores que se vieram a destacar e a assinalar uma época considerada auspiciosa para o teatro em Portugal, instaurando uma demarcação entre processos antigos e processos em afirmação na prestação em palco, com influência nas gerações posteriores.

A questão da falta de concorrência do público aos teatros de declamação emerge já relativamente aos primórdios do liberalismo e aquando da abertura de três novos espaços teatrais em Lisboa – Teatro D. Maria II e Teatro do Ginásio (1846), Teatro D. Fernando (1849) –, questão subsumida no imediato à conjuntura de guerra, crise económica e estrangulamento do mercado teatral. Mas, paralelamente, as revoluções e contra-revoluções deste segundo quartel do Oitocentos cifrar-se-ão na conservação de realidades que se manterão por todo o século, condicionantes não só do acesso aos teatros públicos, como do gosto dominante das plateias. Neste sentido, os relatos de infância de alguns memorialistas devolvem-nos a predominância social da precariedade das condições de vida, da pobreza, do analfabetismo e da iliteracia – inclusivamente promovida na educação feminina.

No combate à crise, refere-se as concessões programáticas dos teatros declamados no recurso ao teatro musicado – inclusivamente o Teatro Nacional –, designadamente o “vaudeville” e a ópera cómica, que, juntamente a outras estratégias de captação de público, já pelo recurso ao género cómico, já pelo investimento no aparato cénico, denotam, além de uma assimetria entre a oferta e a procura, a apetência dominante do público. A confirmar a circunscrição do acesso aos teatros públicos está o facto de só os memorialistas advindos da burguesia referirem a sua frequência na

infância ou juventude. Tal não significa, porém, que o culto do teatro não seja um fenómeno socialmente abrangente, o mesmo é dizer, inclusivamente praticado entre as classes desprovidas, seja no alargado circuito do teatro de amadores, seja em casas particulares, onde alguns memorialistas, independentemente da sua condição social, se iniciaram nas lides do palco.

É já no período da Regeneração, com o fim das lutas armadas, que, em meados da década de 1850, se anota a onda de optimismo e reversão da situação crítica no meio teatral lisboeta, atribuída à revitalização de três espaços da cidade (Condes, D. Fernando e Variedades), assumida por associações de cidadãos, que, desta forma, terão alargado a praça teatral e contrariado o que hoje chamaríamos de um fenómeno de cartelização entre os teatros regulares (D. Maria II e Ginásio), no que à contratação de actores e aos seus vencimentos diz respeito; estrangulamento indiciado a desistências da carreira artística ou à emigração de actores para o Brasil. A questão da circunscrição do público dos teatros não deixará de ser tensional, neste como nos períodos seguintes; até mesmo, sugerida como causa das condições distintivas que marcam a produção teatral entre nós, determinando a pouca permanência dos espectáculos em cena, o escasso tempo dedicado aos ensaios, e o estabelecimento de um ritmo sentido como prejudicial quer à própria arte quer às condições de trabalho e de vida do actor.

¹ In: *Século passado*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, p. 40.

² VAQUINHAS et al. 1997: 442.

³ Designadamente, na distinção entre “cidadãos activos” e “cidadãos passivos” [Ibidem].

⁴ Devotado às áreas da música, da dança e do teatro.

⁵ Decretado por portaria régia de 28 de Setembro de 1836.

⁶ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 24.

⁷ Ibidem, 22.

⁸ CASCÃO 2011: 229.

⁹ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 22.

¹⁰ LOPES 1993: 501.

¹¹ ABRANCHES 1947: 25, 29-30.

¹² Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 22.

¹³ «Era filho de excelente família, muito bem aparentado. Mas fora-lhe adversa a fortuna, apenas saído do berço; e várias causas iam tornando a sua situação demasiado precária.» [Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLIII]. «Vivera os anos da infância no recato e conforto de família que tinha meios e que, como se costuma dizer, *passava* bem; mas a adolescência foi já encontrá-lo em plena luz da liberdade, como que ao sol da praça pública (...). (...) a educação escolástica haveria sufocado aquele temperamento de artista (...).» [Júlio César Machado, apud: Ibidem, 124].

¹⁴ ABRANCHES 1947: 36-37.

¹⁵ SIMÕES 1922: 40.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ VAQUINHAS et al. 1993: 450-451.

¹⁸ Referimo-nos aos discursos feitos na ocasião da defesa de atribuição de uma pensão de reforma ao actor José Carlos dos Santos, em 1877, e transcritos no seu *Álbum*.

¹⁹ Ferreira de Mesquita, in: «Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 e Janeiro de 1877», apud: SANTOS 1885: 137.

- ²⁰ Teixeira de Vasconcelos, in: «Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 e Janeiro de 1877», apud: Ibidem, 136.
- ²¹ Gomes de Amorim, apud: Ibidem, XLI.
- ²² Refere-se ao ano de 1853, contando apenas três anos de idade: «Guardo também uma vaga ideia de me levarem ao Teatro de D. Fernando, a ver uma mágica./ Mas desatei a chorar com medo de um artista que fazia de astrólogo vestido de túnica preta, com o clássico cartucho de açúcar na cabeça também preto!...» [SIMÕES 1922: 10].
- ²³ Ibidem, 11.
- ²⁴ Ibidem, 31.
- ²⁵ BRASÃO 1925: 20-21.
- ²⁶ ROSA 1917: 116-117.
- ²⁷ «Era no tempo em que Taveira estava no Teatro D. Afonso, representando peças de grande fôlego dramático, como o *Kean* e *A mártir*, para não falar senão naquelas que mais impressão fizeram no meu coraçãozinho de criança.» [BLASCO 1908: 21-22].
- ²⁸ «Minha família frequentava muito o Teatro do Príncipe Real, onde estavam artistas muito distintos, entre estes, a estrela de opereta de então, a Tomásia Veloso, gentilíssima nos travestis, e o José Ricardo, nesse tempo o ídolo faceto das plateias do Porto.» [Ibidem, 24].
- ²⁹ LEAL 1920: 17.
- ³⁰ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 26-27.
- ³¹ Isidoro desempenha papéis femininos no Teatro das Escolas Gerais, onde se apresentou pela segunda vez em palco, a 13-06-1846, nos papéis de Condessa de Tentúgal do drama *O cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, e, de Madame Limonada, na farsa *O enredador*, de Fernando Vermuel. Refere ainda o actor e autor Adjuto Manuel da Conceição, que, apesar da idade (45 anos) e da complexão (“grave e sisuda”) “tinha a fraqueza de querer representar os papéis de primeira dama em todas as sociedades particulares que organizou”, fazendo-se agradar junto de plateias, como em 1849, no Teatro de Almada [FERREIRA 1876: 145]; assim como, o director da sociedade do Teatro do Borralho, José Maria da Cruz Moreira (vulgo José Maria Alfaite), que, em 1848, correspondia às expectativas nos mesmos papéis, apesar “da falta de formosura indispensável” [Ibidem, 143].
- ³² SANTOS 1885: XV.
- ³³ SIMÕES 1922: 51-53.
- ³⁴ BRASÃO 1925: 22.
- ³⁵ PINHEIRO 1912: 9-10.
- ³⁶ LEAL 1920: 18.
- ³⁷ SARDICA 1997: 284.
- ³⁸ FERREIRA 1876: 17.
- ³⁹ Júlio César Machado, apud: Ibidem, 28.
- ⁴⁰ Ibidem, 18.
- ⁴¹ Ibidem, 28.
- ⁴² Émile Doux, vem para Lisboa no final de 1834, integrado na companhia francesa de Mr. Paul e Mme. Charton, a qual se apresentou entre 1835 e 1837 no Teatro da Rua dos Condes. «A companhia francesa retirou-se em Abril de 1837. Ficou Emílio Doux, que escriturou diversos artistas, atraiu alguns discípulos e começou a dar em português a melhor parte do repertório, que o público já vira em francês.» [BASTOS 1898: 674]. Entre 1843 e 1846, trabalha no Teatro do Salitre e, a partir de 1847, no Teatro do Ginásio, inaugurando o Teatro D. Fernando em 1849. Em 1851, parte para o Brasil [HENRIQUES 2013: 45].
- ⁴³ Epifânio Aniceto Gonçalves (1813 – 1857).
- ⁴⁴ José Joaquim Tasso (1820 – 1870).
- ⁴⁵ Teodorico Baptista da Cruz (1818 – 1885).
- ⁴⁶ João Anastácio Rosa (1812 – 1884).
- ⁴⁷ Victorino Ciríaco da Silva (? – ?).
- ⁴⁸ João dos Santos Matta (1788 – 1873).
- ⁴⁹ Carlota Talassi (1811 – 1891).
- ⁵⁰ Josefa Soller (1822 – 1864).
- ⁵¹ Maria Cândida Leal Bárbara (? – 1857). Referida como “Mãe Bárbara” por SIMÕES 1922: 21.
- ⁵² Emília das Neves (1820 – 1883).
- ⁵³ BASTOS 1898: 692.
- ⁵⁴ Taborda é dirigido por Émile Doux no Teatro do Ginásio, em 1847. Sousa Bastos nota a depreciação do ensaiador quanto às qualidades do actor, ao ponto de lhe baixar o vencimento. Mais tarde, quando Taborda se apresenta no Brasil, o ensaiador tê-lo-á festejado, retractando-se da “injustiça com que o havia apreciado” [BASTOS 1898: 25]. O dicionarista refere ainda a influência do ensaiador que lhe sucede, António Martins Romão, como a única admitida pelo actor [Ibidem, 454].

- ⁵⁵ Simões cita Diderot nos conselhos que lega aos actores vindouros [SIMÕES 1922: 212].
- ⁵⁶ Anne-Françoise-Hyppolyte Boutet (1779 – 1847), conhecida por Mademoiselle Mars.
- ⁵⁷ Élisabeth Rachel Félix (1821 – 1858).
- ⁵⁸ Jeanne-Sylvanie-Sophie Arnould-Plessy (1819 – 1897).
- ⁵⁹ Marguerite-Joséphine Weimar, conhecida por Mademoiselle George (1787 – 1867).
- ⁶⁰ Jean-François Talma (1763 – 1826).
- ⁶¹ Pierre-François Beauvallet (1801 – 1873).
- ⁶² Antoine Louis Prosper Lemaître, de nome artístico Frédérick Lemaître (1880- 1876).
- ⁶³ ROSA 1915: 56.
- ⁶⁴ Ibidem, 55; SIMÕES 1922: 12.
- ⁶⁵ “Inteligentíssima e instruída”, tradutora de teatro, filha de uma actriz e de um poeta italiano da corte de D. Maria I [BASTOS 1908: 187].
- ⁶⁶ Filha do director de uma “modesta companhia de teatro espanhola” [BASTOS 1898: 330].
- ⁶⁷ Ibidem, 306.
- ⁶⁸ Ibidem, 204.
- ⁶⁹ Ibidem, 511.
- ⁷⁰ Ibidem, 25.
- ⁷¹ Ibidem, 228.
- ⁷² Ibidem, 332.
- ⁷³ Em 1858, no Teatro das Variedades, Isidoro priva nos ensaios com Mata a propósito do benefício deste actor com a comédia clássica em três actos, *O Camões do Rossio* de Inácio Maria Feijó, levada à cena a 29 de Outubro desse mesmo ano, desempenhando Mata o papel de Camões e, Isidoro, o de Sapateiro [FERREIRA 1876: 160].
- ⁷⁴ Ibidem, 155.
- ⁷⁵ «(...) que apesar de não ter aparecido muito em teatros regulares e res[s]entir-se a sua declamação, um pouco, da escola antiga, tinha relativamente um merecimento real (...)» [Ibidem].
- ⁷⁶ SANTOS 1885: XXX.
- ⁷⁷ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 45.
- ⁷⁸ *Le légataire universel*, peça em 5 actos (1708), de Jean-François Regnard, com adaptação de Francisco Palha. Primeiramente apresentada no Teatro do Ginásio (em data não especificada), tem nova apresentação em 1858, no Teatro das Variedades [Ibidem].
- ⁷⁹ De notar que, o termo “voz”, encerra igualmente o sentido de inflexão dada à frase [BASTOS 1908: 92].
- ⁸⁰ Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLI, XLIV.
- ⁸¹ BASTOS 1898: 147.
- ⁸² Júlio César Machado, apud FERREIRA 1876: 125.
- ⁸³ José da Silva Mendes Leal (1819 – 1886).
- ⁸⁴ Rodrigo José de Lima Felner (1809 – 1877).
- ⁸⁵ «(...) [referindo-se a Santos] mas a adolescência foi já encontrá-lo em plena luz da liberdade, como que ao sol da praça pública, crescendo sem dar por isso, a participar já da vida do país, do sentimento literário que se desenvolvia por aquela época, do movimento artístico que principiava a transformar os costumes e a vida lisbonense. Chegavam as companhias francesas ao D. Fernando, o Dargis no *Marquês de Seiglière*, o Thib[e]au[I]t incomparável no *Ce que femme veut* (...)» [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 124].
- ⁸⁶ *Mademoiselle de la de Seiglière*, comédia em quatro actos, adaptada do romance homónimo de Jules Sandeau, e estreada no Teatro D. Fernando a 17 de Abril de 1852 [HENRIQUES 2013: 149].
- ⁸⁷ *Ce que femme veut*, comédia de Félix Auguste Duvert e Augustin Théodore de Lauzanne, estreada no Teatro D. Fernando a 29-03-1852 [Ibidem].
- ⁸⁸ SANTOS 1885: XXIX. Não encontramos indicação da existência de mágicas no repertório da Sociedade Artística do Teatro D. Maria II, apenas a notação, no género musicado, de três espectáculos classificados como óperas-cómicas, apresentados entre 1846 e 1850, a saber, *O dominó preto* de Daniel-François-Esprit Auber; *O caçador* (de autoria não determinada); e *A Giralda* de Adolphe Charles Adam [CETbase].
- ⁸⁹ SANTOS 1885: XXIX.
- ⁹⁰ Ibidem.
- ⁹¹ Ibidem.
- ⁹² FERREIRA 1876: 165.
- ⁹³ Ibidem.
- ⁹⁴ Ibidem. Sousa Bastos refere entre as primeiras óperas cómicas apresentadas no T. do Ginásio, *A marquesa*, de Paulo Midosi, com música de António Luís Miró (estreada a 04-10-1848) e *O Conselho dos Dez*, adaptação de um original francês de José Maria da Silva Leal e Paulo Midosi, com música do supracitado compositor (igualmente estreada em 1848) [BASTOS 1898: 675-676; CETbase].

⁹⁵ FERREIRA 1876: 165.

⁹⁶ Obras concluídas em 1852 [BASTOS 1898: 564].

⁹⁷ FERREIRA 1876: 175. Refere-se à reabertura do Teatro D. Fernando, em Julho de 1850, e aos espectáculos apresentados nessa temporada: a opera-cômica *Barcarola* de Daniel François Esprit Auber e Eugène Scribe, e a comédia *Trabalhos em vão*, de Duarte de Sá, ambos os espectáculos sob a direcção de Émile Doux [BASTOS 1898: 99].

⁹⁸ FERREIRA 1876: 166.

⁹⁹ Regulamento da Administração dos Teatros de 22 de Setembro de 1853.

¹⁰⁰ J.C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 39.

¹⁰¹ FERREIRA 1876: 147.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Na comédia *Uma fraqueza* (de autoria não identificada), no Teatro do Salitre, em 1849: «(...) Joaquim Bento representava o barão de Catania com tanta perfeição que, na primeira vez em que ele entrou em cena, antes de falar, todo o auditório se persuadiu que realmente o caritativo barão tinha cometido a levandade de se dar em espectáculo na cena! Quer-me parecer que, se a perfeição daquela cópia se apresentasse numa época mais feliz para o teatro, teria colocado o actor Joaquim Bento a par dos artistas de primeira plana!» [Ibidem].

¹⁰⁴ Gentil, actor do Teatro da Rua dos Condes e do Salitre, em 1849. Voltou à sua primitiva ocupação de tipógrafo [BASTOS 1898: 637]. «Também é digno de menção o actor Gentil, quando nesta mesma época [1849] desempenhou o papel do jesuíta Rodin no drama *O judeu errante*, extraído do romance do mesmo título [da autoria de Eugène Sue] pelo falecido farmacêutico Rosa. As pessoas entendidas em matéria de teatro, classificaram o desempenho deste papel como inimitável!.../ A este tempo houve a intenção de se representar a mesma peça no Teatro D. Maria II, e o papel de jesuíta Rodin estava destinado ao actor Epifânio; e de repente desistiu-se da ideia, houve quem dissesse, não sei se com verdade, que o que resolveu a sociedade daquele teatro a tal desistência, fôra o desempenho que o actor Gentil dera ao papel de Rodin.» [FERREIRA 1876: 147-148].

¹⁰⁵ Ibidem, 155.

¹⁰⁶ Também denominado Gil (pai), por causa dos filhos, igualmente actores: João Gil e Silvério Gil. Director da companhia com a qual Isidoro se apresenta na província, em 1852 [Ibidem, 155-156].

¹⁰⁷ Já contratada no Teatro do Ginásio, a actriz Adelaide retira-se de cena “devido a uma teimosa e cruel doença de ouvidos” [Ibidem, 148].

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Refere-se a Francisco Ângelo da Silva Veloso, António José Areias (actor e cenógrafo), dr. Mendonça (barão Mendonça), Agostinho Joaquim dos Santos, Ataíde e Melo e José Melquiades Ferreira dos Santos [Ibidem, 168].

¹¹⁰ Nomeia, entre os elementos pertencentes à primeira direcção do Teatro das Variedades, Freire Cardoso, Francisco Palha, J. A. d'Oliveira, Henrique Muchet Júnior e Nascimento de Queirós [Ibidem].

¹¹¹ «Não havia terminado a sua escritura foi convidado para o Teatro da Rua dos Condes a ganhar dezanove mil e duzentos réis por mês, que desprezou por catorze mil e quatrocentos réis que logo lhe ofereceram no Ginásio para não pôr o pé fora de casa.» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 40-41].

¹¹² Ibidem, 42-43.

¹¹³ BASTOS 1898: 708-709. As actrizes, suas filhas, são Carlota e Luz Veloso.

¹¹⁴ Ibidem, 214.

¹¹⁵ SIMÕES 1922: 79.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ «(...) e até francês o regulamento que nos dirige é o da Comédie Française, feito por Napoleão, na véspera da entrada em Moscow[sic].» [Ibidem, 79].

¹¹⁸ Pamela Pilbeam, «Bourgeoisie», in: <http://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bourgeoisie-0>; VAQUINHAS et al. 1993: 444.

¹¹⁹ Citado por SIMÕES 1922: 109.

¹²⁰ Tradução nossa: «Caro Rosa, Você fala do teatro como um homem que o ama com verdadeiro amor de artista e que o honra pelo seu talento. Você gostaria que Portugal tivesse uma cena digna de um país que se regenerou pela liberdade e que conta com belos episódios históricos. Tendes uma epopeia, mas falta-vos um Camões dramático: talvez ele vos nasça. (...). A necessidade de estrear novos espectáculos a cada vinte dias e de só apresentar novidades é contrária ao progresso do talento; é preciso repassar muitas vezes um papel, e durante muito tempo, para que resulte tão perfeito quanto possível. Só ensaiando e conjugando os ensaios se pode atingir uma maturidade de inteligência cénica, um acabamento de execução que é o objectivo de todo o artista. Sabe tudo isto melhor do que eu. É também necessário que os actores pratiquem muito tempo entre si, para adquirir a noção do conjunto que cria a ilusão. (...). Há entre nós uma evidente decadência da arte, que seria maior se não se tivesse criado uma escola de declamação, pois a província não

nos fornece matéria. Talvez o vosso governo, que se interessa pela arte, já que administra o teatro nacional, devesse criar uma escola semelhante (...). Deveis, também, penso, formar o vosso público. Para tal, seria necessário que se lhe não desse, entre as peças traduzidas, senão obras de gosto puro e austero, em que a fábula não seja o único mérito, e que agradem por outros motivos além do interesse e da emoção que esta possa suscitar; peças de carácter onde se desenvolva um pensamento moral ou filosófico de forma séria ou entretida. Repito que a intervenção do poder real [estatal] é necessária para que tudo isto se faça; o público acorre ao género frívolo e às futilidades. A *Comédie Française* teria há muito desaparecido sem a assistência dos poderes.» [ROSA 1915: 64-65].

¹²¹ Refere-se ao actor francês Lucien Guitry (1860 – 1925), que se apresentou em Lisboa por volta de 1916, no Teatro D. Amélia [LEÃO 1917: 34-40].

¹²² PINHEIRO 1929: 29.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

Regeneração (1851-1876)

Glória ao actor. Amor, temor e desejo. **Teatro, sociedade, sociabilidade e poder.** Actores e público pelo binóculo. **Dentro e fora do Teatro Nacional.** Teatro em ebulição: Música e comédia, drama e tragédia, ultra-romantismo e realismo. **Questões à volta do actor.** O exagero cómico, defeito ou tendência genética? – O actor reclama-se co-autor da acção de teatro. Processos de composição. Versatilidade *versus* especialização – Gestão da carreira, repertórios e prestígio artístico. **Outros tópicos na figuração do actor.** Popularidade e profissionalismo. **Internacionalização.** As viagens à Europa e as digressões ao Brasil.

Glória ao actor

Amor

O período da Regeneração, decantado por Lucinda Simões – aquele em que nasce e em que se estreia profissionalmente – inicia-se na segunda metade do século em que o pomo da discórdia política se estabiliza com a promulgação, em 1852, do Acto Adicional à Carta Constitucional, levando a que o confronto político-partidário se torne antes numa luta legal, em detrimento da luta armada. Em 1851, Fontes Pereira de Melo assume a Pasta da Fazenda, tendo por linhas mestras o recurso ao empréstimo, no seguimento da agiotagem devorista (nos anos 30) e cabralista (nos anos 40) que deixaram as finanças públicas em estado de quase bancarrota. Contudo, agora, a expectativa era a de geração de riqueza associada aos novos investimentos nas obras públicas (vias férreas incluídas). No rescaldo da derrota da última grande vaga revolucionária europeia (em 1848), esta Regeneração (ao contrário da vintista) é contra a revolução, promovendo o fusionismo, alegada “desideologização política”, “apartidária” ou “suprapartidária”, que reuniu os moderados dos partidos Histórico e Regenerador a cobro da reconciliação e estabilidade nacional (perpetuação das elites inclusive), e da tentativa de inserção do país no capitalismo internacional. A este mesmo período corresponde a afirmação do Segundo Império em França e a consolidação da Inglaterra vitoriana e do governo da União Liberal em Espanha, só para nomear alguns casos em consonância.

Ao encontro do relato de Isidoro e da expectativa na Regeneração¹, Simões refere, a partir de 1855, uma “fase de renascimento”² no teatro. Enumera uma série de espaços teatrais e géneros associados – oferta considerada um indicador do nível de vida de um país³ – constantes no programa de recreação de uma classe, a par da ópera, do circo, das touradas e da frequência, à noite, do Passeio Público. A narradora exclui já do seu depoimento o Teatro D. Fernando, extinto em 1860:

Enquanto ao teatro, este estava então [c.1855] numa fase de renascimento.

Transição do Bairro Alto e da Comédia nos Condes para o Normal, D. Maria⁴, comédia ligeira no Ginásio, mágicas nas Variedades e repertório variado nos Condes.

Ópera em S. Carlos. Aos domingos de tarde, no Inverno, o circo de Mme. Tournure, no Salitre. E no Verão touradas no Campo de Santana, e à noite iluminação no Passeio Público. [SIMÕES 1922: 19].

Sublinha o facto de o teatro figurar no programa de festejos do casamento real de Luís I e Maria Pia de Sabóia, em Outubro de 1862: «Em seguida ao casamento suas majestades foram a todos os teatros em determinada noite, para o que estavam espectáculos preparados./ No Ginásio, representou-se expressamente a peça *Itália*⁵» [SIMÕES 1922: 42]; e anota a apresentação pública do príncipe herdeiro, no Teatro de S. Carlos, em 1864, o que nos remete para a tradição do teatro na corte em ocasiões festivas, mas desta feita, marcando a família real presença nos principais teatros públicos de Lisboa, onde se apresenta à classe possidente burguesa:

(...) vi o quadro mais encantador que se pode imaginar!... O Príncipe Real D. Carlos, que tinha então um ano de idade, vestido de azul e branco, de pé numa almofada, no regaço de Sua Mãe, muito lindo, os seus cabelos que de loiros eram quase brancos, todos anelados! E muito contente, batendo palmas, correspondendo assim às manifestações de todo o público!

Nessa noite, enquanto o príncipe esteve no teatro, nem se fez caso do espectáculo, todas as atenções eram para o herdeiro do trono. [SIMÕES 1922: 50].

O teatro é, deste modo, lugar onde a família real se dá a ver publicamente, cuja presença é assinalada por um enquadramento específico na sala de espectáculo – o camarote real – que, pela sua situação, visibilidade e aparato, rivaliza com o palco.

Deste tempo, que é o da sua meninice, a actriz deixa-nos igualmente nota de uma capital assolada pelas epidemias da cólera (1856-1857) e da febre-amarela, que

imediatamente se lhe seguiu (em 1857)⁶, ambas grassando num ambiente de agravamento social – verificado sobretudo no segundo semestre de 1856, dada a escassez agrícola e o aumento das subsistências⁷ –, e propiciado pela falta de condições sanitárias dos bairros populares⁸. A febre-amarela, uma das últimas vagas epidémicas do país, atinge dez por cento da população lisboeta⁹, inclusivamente o actor Simões, pai da actriz, precipitando a morte do actor Epifânio, igualmente mencionada por Santos¹⁰. Lucinda refere o encerramento dos teatros durante esta última epidemia¹¹ e detém-se na precariedade económica do pai durante a doença, agravada pela prática de ordenados em dívida, sublinhando a dependência na ajuda de amigos e de colegas:

Os teatros tinham fechado e o da Rua dos Condes ficou a dever 5 meses de ordenados a meu pai! Com uma grande família, era a miséria com todos os horrores.

Contava-me muitas vezes, mais tarde, minha mãe, que tinha sido uma das suas maiores confusões o assentar o dinheiro que a maior parte das visitas deixava debaixo do travesseiro de meu pai!

Cada um deixava o que podia!

Mas o que foi incansável de cuidados e auxílio pecuniário foi o grande Taborda! Não abandonando o enfermo e valendo à família, nada faltando durante a doença. [SIMÕES 1922: 25-26].

Na sequência da morte do rei D. Pedro V, em Novembro de 1861, Simões destaca as “graves agitações”¹² ocasionadas pela suspeição de envenenamento do monarca, indício do descontentamento popular em torno da elite governativa, circunstância que a narradora, porém, assim não entende, reduzindo-a a um movimento irracional e oportunamente reprimido: «Felizmente o Governo teve força de repressão e voltou-se à vida de placidez submissa e paz tranquila, como era natural naqueles *abençoados e saudosos tempos*.» [SIMÕES 1922: 38]. Contudo, este e outros movimentos que se deram no mesmo ano pela reivindicação de melhoramentos como o ensino livre e a justiça fiscal¹³, entre outros, são historiograficamente assinalados pelo surgimento da força da opinião pública e da contestação política a partir da “rua” [SARDICA 1997: 320-321], dando azo a uma forma democratizante de fazer política que afectou o *establishment* e anunciou o fim da chamada “estabilidade *pasteleira*” [Ibidem, 329].

Dois acontecimentos são destacados, não por acaso, por Simões: o lançamento da primeira pedra (1862) e a inauguração da estátua de Camões (1867), em Lisboa. O culto

do autor de *Os Lusíadas*, há muito em curso, dará lugar, mais tarde, por ocasião da comemoração do terceiro centenário da sua morte, em 1880, à primeira cerimónia cívica (sem a intervenção da Igreja e da Coroa) com dimensão nacional. Neste culto convergem vários vectores descritivos de um ideário da época que, pela sua pertinência, importa aqui relembra, nomeadamente, a sublimação da história como forma de legitimar o presente-futuro na convicção de que este “só se tornará pleno se souber incorporar a exemplaridade do passado” [CATROGA 1993: 602]; a invocação dos mortos como paradigma dos vivos; a sublimação da literatura como “o referente simbólico da consciência nacional” e, por inerência, do poeta (escritor), que se assume uma figura consensual¹⁴, ao contrário do rei e do político; e, na correspondência ao ideário laico e republicano, a refundação de uma nova aristocracia, já não de sangue, mas de talento e de mérito [Ibidem, 604]. Porém, não só os escritores se constituem nesta época alvo de homenagem pública massiva, assinalando Simões, como uma novidade, as exéquias do actor Tasso, em 1869, descritas como “de pessoa real”¹⁵ e equiparadas a um “luto nacional”¹⁶. O culto dos mortos, corolário à secularização dos cemitérios [Ibidem, 598-599], levará à instituição de novos monumentos votados ao actor, de que é exemplo o Jazigo dos Artistas Dramáticos, destinado aos actores do Teatro Nacional, promovido por Francisco Palha quando comissário, e edificado em 1866¹⁷. Já no século XX, questões à volta deste jazigo darão pretexto a uma reunião à qual se seguirá a fundação, em 1908, do primeiro sindicato da classe.

Discursos coevos, tanto jornalísticos como parlamentares, transcritos no *Álbum do Actor Santos*, equiparam o actor a um herói nacional, figurando na história e na memória colectiva a par dos reis e dos heróis de guerra. A sua função de “desenvolver o gosto” e de “moralizar” é equiparada à dos mais altos funcionários públicos. O estado de uma nação é descrito como indissociável do estado do seu teatro:

E são essas páginas brilhantes [da História] que tanto nos falam em Roscio¹⁸ como em Júlio César, em Molière como em Luís XIV, em Talma como em Napoleão, em Kean como em Cromwell, em Rachel de França como em Catarina da Rússia, que nos ensinaram a falar, ao lado dos grandes heróis da guerra e do trono, dos grandes heróis da arte e do palco.

Na história todas as realidades se confundem, todas as heroicidades fulguram, todas as glórias cintilam.

Quantos réis serão esquecidos por ela, a olímpica imparcial, e quantos actores serão lembrados? [Gilberto, in: *Diário da Manhã* (11-02-1878), apud: SANTOS 1885: 140-141];

Assim como a nação cuida da velhice dos seus marechais, dos seus generais, dos magistrados, dos funcionários públicos, há-de cuidar igualmente dos artistas, que são os marechais, os generais, os supremos magistrados daquela espécie de serviço público nacional, serviço de grande monta, porque desenvolve o gosto nas classes populares e as moraliza. [Teixeira de Vasconcelos, in: *Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 e Janeiro de 1877*, apud: SANTOS 1885: 136];

No tempo em que Portugal estava no auge da sua grandeza, era quando ao cómico Gil Vicente se abriam de par em par as portas dos paços dos réis; quando estava decadente e moribundo, era quando Camões vagueava ao desamparo pelas ruas de Lisboa. [Pinheiro Chagas, apud: *Ibidem*].

No mesmo sentido, a atribuição, a título excepcional, de uma pensão de reforma ao actor José Carlos dos Santos é assunto de discussão no parlamento, entendido como uma questão nacional e civilizacional. Um acto também de justiça ao actor que se enfileira entre “as glórias nacionais, os homens que honraram as artes e o país”¹⁹, representando “os tipos mais sublimes da literatura nacional e estrangeira” e entusiasmando e inflamando “o amor por tudo o que é grande e sublime”²⁰:

(...). Se a caridade não o aconselhasse, se a gratidão não o recomendasse, a dignidade impunha-o.

Se não é por ele, é por nós.

Seria uma vergonha se não o fizéssemos.

Portugal poderia fazer a sua trouxa e sair da Europa. O que duvido é que o sertão lhe abrisse o seio.

No parlamento trata-se a questão, que não é uma simples questão de esmola a um comediante, como pensaria alguém, mas uma questão de dignidade nacional e de civilização moderna.

A Câmara dos Deputados honrou o país votando quase por unanimidade uma pensão – para que no fim de tudo o estado concorre com pequeníssima quantia – a essa glória artística que tão cedo a fatalidade colocou na galeria das relíquias nacionais.

Falta à Câmara dos Pares dar o seu voto, mas dá-lo-á decerto.

Não se dirá que, no século XIX, em Portugal, um homem que deixa o seu nome à história, lega o seu cadáver ao hospital.

A respeito da pensão a Santos, falou-se, não sabemos bem porquê, em gerais.

Sem querermos de forma alguma menosprezar as glórias militares e prestando homenagem ao numerosíssimo corpo de generais com que Portugal se enfeita, não compreendemos bem o que vêm os generais fazer a esta questão de artistas.

Se é pelo mérito dos serviços, provamos com a história na mão que é muito mais fácil comandar bem um regimento do que representar bem um papel. A lista dos bons generais excede espantosamente a dos bons artistas, o que diz com toda a eloquência das estatísticas que é preciso muito mais merecimento para matar Adélia²¹ do que para comandar manobras.

E no fim de contas, ainda que assim não fosse, nós, com a mão na consciência, confessamos ingenuamente que preferíamos num *casus belli* ver o actor Santos a comandar um corpo de voluntários, ou Lucinda Simões à testa de um bando de amazonas, do que nas tábuas de um palco o sr. Rego a suspirar os amores de Romeu, ou o sr. visconde de Sagres ter os desesperos fatais de Antony. [Gilberto, in: *Diário da Manhã* (11-02-1878), apud: SANTOS 1885: 143-144].

Os actores passam também a ser alvo de condecoração, na maioria dos casos, pela ordem honorífica de S. Tiago ou Santiago (destinada a premiar o mérito científico, literário e artístico), distinção banida após a implantação da república e de novo instituída em 1918, durante a ditadura de Sidónio Pais. Entre os actores que foram distinguidos, com referência nas memórias, encontram-se Epifânio Aniceto Gonçalves²², Dias²³ (ambos na década de 1840), João Anastácio Rosa (1867)²⁴, Isidoro (1875)²⁵, Augusto Rosa (1882, 1890, 1901 e 1907)²⁶, João Rosa²⁷, Eduardo Brasão²⁸, Adelina Abranches²⁹ e Carlos Leal³⁰ – a maioria dos memorialistas, portanto, aos quais se junta, ainda que sem menção, Lucinda Simões³¹ e António Pinheiro. A diplomacia entre países assume a mesma forma de agraciar os actores, como testemunha Rosa, referindo-se à década de 1880: «Tinha já sido condecorado com o hábito de Isabel a Católica, assim como o meu irmão e o meu colega Brazão com a comenda, por ocasião da vinda do rei de Espanha a Lisboa.» [ROSA 1915: 213]. Assistimos neste século à emergência de várias formas de celebração do actor, como as exemplificadas na seguinte declaração de António Pinheiro: «Aos 59 anos de idade (...), e com quarenta anos de teatro, não tenho, nem nunca tive,

um Grupo Dramático com o meu nome, um teatro com o meu nome³², uma *lápide* com o meu nome³³, e... não sou condecorado³⁴!/Livra!/ E tudo isto já me têm querido impingir!» [PINHEIRO 1929: 481-482].

Os artistas são igualmente celebrados pelo público em ocasiões especiais, designadamente, nos espectáculos cuja receita reverte em seu benefício³⁵, posteriormente designados festas artísticas; ou, em espectáculos que marcam o regresso ao palco, a exemplo de ausências motivadas por razões de saúde – assim com Isidoro, em 1858, no Teatro das Variedades³⁶; com Abranches, em 1888, na cidade brasileira da Baía³⁷; ou com Brazão, em 1917³⁸; espectáculos que assinalam a carreira nos palcos – os quarenta anos de Augusto Rosa³⁹ –, ou ainda, a despedida do actor no egresso da carreira artística⁴⁰. Na noite do benefício, as manifestações de apreço do público atingem o seu paroxismo – como narrado, com ironia, por Brasão, relativamente à apresentação no Pará, em 1879 –, atestando a popularidade dos actores. A imprensa acompanha o evento na publicação de resenhas biográficas, por vezes, acompanhadas do retrato do beneficiado, e de textos encomiásticos, com vista ao seu anúncio⁴¹. É nesta ocasião, que o rei condecora o artista visado, recebendo juntamente com ele o aplauso e a aclamação das plateias – exemplo do mútuo reforço entre regime e artista⁴². Dos relatos memorialísticos compendiam-se formas de o público homenagear os seus actores, que não se atêm à afluência massiva e aos aplausos, prolongando-se em oferendas que se podem concretizar no valor inflacionado atribuído ao ingresso, ou se consubstanciam em jóias⁴³ ou outras dádivas, cujo valor pode não se ater ao material, a exemplo dos discursos encomiásticos ou dos poemas (alguns assinados por vultos da literatura⁴⁴), postos a circular impressos pela sala ou recitados a viva voz, com requintes que podem ir até à largada, na sala, de pombos. Destaca-se, igualmente, a vontade de contacto com o actor, na invasão do palco pelo público, podendo este acabar por acompanhá-lo em cortejo até casa, ao qual pode não faltar um acompanhamento musical, expressamente produzido para o efeito, na convocação de bandas filarmónicas ou afins. A homenagem ao artista beneficiado extravasa assim o teatro, podendo prolongar-se na vida quotidiana, ao associar-se-lhe o nome a artigos de consumo, como refere Abranches no ano de 1888, na cidade da Baía. Circunstâncias bastamente rememoradas nos relatos:

O *Diário Ilustrado* de 15 de Novembro de 1873 [data do benefício de Isidoro], deu o meu retrato em estampa, acompanhado de um espirituoso folhetim, assinado por Cristóvão de Sá, o qual transcrevo aqui, com a devida vénia, não porque esteja vaidoso

com o seu conteúdo, porque não me julgo merecedor de tanto elogio (...). [FERREIRA 1876: 108-109];

Eis pouco mais ou menos tudo quanto sabemos a respeito de Isidoro, que todos conhecem e todos festejam no país, desde o Minho ao Algarve, e que hoje na sua noite de festa artística no teatro do Ginásio, recebe todos os seus amigos; todos... os que couberem lá, porquanto, nem que se antecipasse o milagre do Vale de Josafat, conseguiriam alojar-se na sala do simpático teatrinho todas as pessoas que estimam e apreciam o distinto actor! [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado*, 15-11-1873, apud: FERREIRA 1876: 115];

De volta a Lisboa, no fim de Agosto deste ano [1874], fui convidado a fazer novamente parte da companhia da Trindade, aonde fiz o meu benefício em 3 de Abril do corrente ano [1875]: o teatro encheu-se; SS. MM. El-Rei e Rainha [D. Luís e D. Maria Pia] e o Senhor Infante D. Augusto honraram o espectáculo. No fim do segundo acto fui chamado ao camarote real, e aí Sua Majestade, na presença real de sua esposa, de seu irmão e dos camareiros, ofereceu-me as insígnias de cavaleiro da ordem de S. Tiago, com aquelas benévolas expressões que lhe são tão habituais! Alinhavei umas frases de agradecimento de que mal me lembro, em consequência da comoção de que estava possuído. Voltei ao palco, e ali me aconselharam que devia levar as insígnias para a cena, visto que me achava vestido convenientemente.

Apenas entrei, a minha colega Delfina⁴⁵, alma nobre, generosa e expansiva, lançou-se-me ao pescoço, abraçou-me e beijou-me, e levando-me à boca da cena, apresentou-me ao público, apontando-me para o peito e indicando a El-Rei, explicando nestes gestos o que acabava de se passar. O público rompeu numa salva de palmas, voltado para o camarote real, como que aprovando a mercê que me acabava de ser feita.

Eu, cheio de reconhecimento, agradei comovido a El-Rei que me fizera a graça, ao público, que a aprovava, e à minha generosa colega por ter promovido tal aprovação.

Recebi em seguida os parabéns de muitos amigos e conhecidos, e mesmo de muitas pessoas com quem não tenho a honra de maior intimidade; mas o que sobre todos me lisonjeou foi o exmo. sr. marquês de Ávila e Bolama⁴⁶, que acrescentou às suas felicitações as seguintes palavras: “ – O que sinto, é não ter sido eu o ministro que referendasse a mercê, que com tanta justiça recebeu.”. [FERREIRA 1876: 131-133];

[Em 1879] Fui recebido nas três cidades brasileiras [Pernambuco, Pará e Maranhão] com o maior entusiasmo; mas onde o público me mostrou mais claramente a sua benevolência e a sua amizade – demasiada até – foi no Pará, no Teatro da Paz, a quando do meu benefício.

Essa noite de verdadeiro delírio foi consoladora, mas estopante para o actor.
(...).

Nos intervalos chamaram-me à cena delirantemente, lançaram-me flores, recitaram-me versos sem fim, atiraram-me os chapéus, as luvas, os casacos e, finalmente, não contentes com estas manifestações, treparam ao palco e fizeram-me andar às cavalitas em redor do proscénio.

Depois destes sacrificios, pois eram sacrificios para mim, ao sair do Teatro, quando já cansado e exausto ambicionava o repouso da minha cama, o público em peso esperava-me com duas bandas de música à porta da caixa.

A minha desilusão foi enorme!

Depois de muitos vivas, de muitas ovações e do atroar ensurdecedor das duas filarmónicas, qual não foi o meu espanto quando ao subir para o trem que me esperava, reparei que lhe tinham desatrelado os cavalos e o povo o queria puxar. Confundido, quis protestar, mas a minha voz foi abafada pelo monte de flores que tinha em cima de mim, deixando-me respirar a custo.

Oh! martírio cruel!

Eu sem me poder mexer, quase totalmente coberto por essa massa compacta de cravos e de rosas, com uma filarmónica na frente e outra por detrás, lá fui a caminho do hotel lamentando que o excessivo entusiasmo dos Paraenses transformasse o triunfo num martírio!

Finalmente, o trem parou; e logo que me pude mexer, galguei quatro a quatro os degraus do hotel na ânsia suprema de um leito.

Mas oh! sorte adversa! Quando já estendia os meus braços a Morfeu, que me sorria afável e paternal..., as bandas, as infernais bandas, por baixo do meu quarto, começavam o seu atroz concerto que findou à alvorada.

E às cinco horas da madrugada, por despedida afectuosa, depois de uns segundos para ganhar fôlego, zuniram como setas pontiagudas, os sons estrídulos do hino nacional.

Antes queria ser pateado!... [BRASÃO 1925: 103-105];

Quando estive na Baía [em 1888], houve, nas lojas, percais à Adelina Abranches... fazendas à Adelina Abranches, bolos à Adelina Abranches... uma epidemia!» [ABRANCHES 1947: 98];

[No Pará, Teatro da Paz, em 1897] A primeira representação do *Tim-tim por Tim-tim*⁴⁷ foi em meu benefício, o qual me rendeu bons proventos líquidos, porque além de me pagarem alguns lugares a contos de réis, tive a casa cheia (...).

Nessa noite distribuíram-se vários impressos (...).

Tive jóias preciosas, mas de entre todas sobressaía esta outra jóia devida ao estro poético de um dos mais talentosos jornalistas do Pará [segue-se a transcrição do poema]. [BLASCO 1908: 160, 162].

[Em 1903] (...) da primeira vez que estive no D. Amélia, tive eu um dos maiores benefícios da minha vida... Foi preciso chamar a polícia para conter a geral que queria à viva força ver a Adelina na *Severa*⁴⁸... Foi um delírio de loiros e ... de loiras! [ABRANCHES 1947: 162].

A circunstância da cegueira progressiva de José Carlos dos Santos, com início aos 41 anos de idade – “na força da mocidade”⁴⁹ –, inscreve-se num fenómeno de sublimação, dando lugar a sentimentos e ideias à volta do actor e do seu legado. Várias são as imagens ou metáforas empregues na sua evocação, até porque grande parte dos textos do *Álbum* são poemas, na sua maioria, de pendor parnasiano. Deste modo, o actor é figurado como um espelho, um “iluminador” das paixões humanas: «Na sua alma de artista e de poeta/ toda a comédia humana se espelhava/ e os mistérios sem conto adivinhava/ da paixão nobre e da paixão abjecta.» [Cândido de Figueiredo, apud: SANTOS 1885: 78], «(...) tinha o raro condão de numa frase, num volver de olhos, rasgar-lhe [ao público] os grandes horizontes da paixão, que ele iluminava com a faiscante luz do seu olhar resplandecente.» [Urbano de Castro, apud: SANTOS 1885: 80]; um mediador entre o ideal e o real: «Tu, o intérprete inspirado/ Das sublimes criações,/ Tu, que às ideais paixões/ Dás o tom da realidade!» [Eduardo Coelho, apud: SANTOS 1885: 71]; e, ainda, um transformador do prosaico em belo: «No teatro p’ra ti não tens escolhos/ Em cada criação... uma vitória!/ Se transformas em flor’s rudes abrolhos!» [Um colega, apud: SANTOS 1885: 66]. Uma das imagens mais recorrentes na linguagem literária da época⁵⁰ é a da equiparação do actor à “águia”, com bastas ocorrências noutras narrativas auto/biográficas coetâneas⁵¹. Esta surge associada à ideia de audácia, de coragem, pelas alturas a que se atreve, e à ideia de uma perspectiva sobranceira ao que é da ordem do quotidiano, uma visão abrangente, tocando outras esferas e dimensões do humano. Surge ainda associada à ideia de um olhar que enfrenta a luz plena e, simultaneamente, de visão

luminosa e clarividente, que é guia, equiparando-se o actor a um desvendador de caminhos, a um visitante de mistérios e de mundos por vir:

Erguia em plena luz a fronte radiosa,
fitava num olhar, águia audaciosa!
a lúcida amplidão.
(...)/ (...)/ (...). [C., apud: SANTOS 1885: 73]

Sempre as águias-reais tiveram mais arrojo,
(...)/(....)/(...)!

Sempre as águias-reais pairaram nas alturas!
- Vôos de luz assim, quem os soltou jamais? –
No firmamento azul sempre as águias-reais
Mostraram o caminho às outras mais obscuras!

Quando se esconde o céu na trémula penumbra
Da noite, que baixou qual fúnebre lençol,
Apenas seu olhar, revérbero do sol,
Conserva a luz, que cega; o brilho que deslumbra.

Tão longe às vezes vão, mergulham-se tão alto,
Procuram tanto em cima os páramos da luz
Que Deus, onde está só, do vôo que as conduz
Ao pávido rumor, desperta em sobressalto!

(...)

Tu, que mais alto vais! que mais longe te elevas!
Que tens um vôo imenso, um vôo que é só teu,
Que fitas o clarão das estrelas do céu
Para o mostrar depois aos que vivem nas trevas!

(...)

Génio, tu vais rasgando a condensada bruma!

E vais – romeiro audaz – aos mundos do porvir!
Colombo que já viu a América surgir
Das ondas do Oceano entre a enrolada espuma! [Guilherme Braga, apud: SANTOS 1885: 63-64].

Outras imagens são derivadas dos mais diversos campos semânticos, da mitologia clássica ao teatro. Deste modo, Santos é evocado como um “sacerdote da arte”⁵², um “apóstolo e crente, um (...) visionário”⁵³, um “Atlante”⁵⁴ da arte, um “líder nas pugnas do proscénio”⁵⁵, uma “flor”⁵⁶ da cena, o “filho de Talma”^{57,58}.

Devido à cegueira progressiva, o actor passará, de 1874 a 1883, a presença intermitente nos teatros onde recita poemas em espectáculos de benefício (próprio ou de causas sociais), anotando-se a alteração física provocada pela doença – “magro e trémulo”⁵⁹, com voz esvaecida, antes, “possante”⁶⁰ –, condição que assinala o limite do corpo na cisão entre o actor e o homem (“não foi o actor que apareceu, foi o homem”⁶¹). A reacção do público é descrita em termos da tentativa de resgate de personagens vividas num corpo que já não lhes corresponde, e neste sentido, resgate também de um passado – remetendo-nos para uma época em que o trabalho do actor só é passível de registo através da memória:

Um dia Santos desapareceu do palco, mas não desapareceu do teatro. O público não o via em cena, mas via-o cá fora.

Estava doente. “Cismas!” diziam muitos sorrindo. Não se acredita nas catástrofes senão depois de elas acontecidas.

O duque de Aleria cego, como uma avó caquética! Era lá possível!

Dali a pouco o duque de Aleria tornou a aparecer deslumbrante de elegância fidalga, de espírito parisiense, de *entrain* de leão.

Ele já não via bem por detrás das lunetas fumadas, mas o público via-o bem a ele através dos seus binóculos, e sentia-se tão alegre que não podia acreditar em tristezas.

As luzes da ribalta enfraqueceram, mas o seu talento estava cada vez mais luminoso. Deitava tantos raios para fora que não se podia conceber que estivesse lá dentro cheio de trevas. Depois, tornou a desaparecer. Desta vez, a demora foi maior.

O público, que se esquece de tudo, não se esqueceu dele. Esperava a cada momento tornar a vê-lo e essa esperança diminuía-lhe a ansiedade. Por fim apareceu a recitar uns versos numa das festas (...). Não foi o actor que apareceu, foi o homem.

O público estremeceu. Teve de recorrer à memória para poder ver nele o elegante Richelieu, o famoso De Jalin, o Alberto de Magalhães, e todas essas figuras deliciosas que aquele cego que ali estava magro e trémulo tinha imortalizado com o seu talento criador.

Dali em diante, Santos apareceu raras vezes e quando aparecia não era a dar primores do seu talento, era a receber os aplausos que o outro Santos ganhara, transformados agora em simpatia; era depois da larga safra de louros, a despedaçadora colheita das migalhas do passado.» [Gilberto, apud: SANTOS 1855: 142].

Ao afectar a capacidade física, a doença afecta não só, prospectivamente, o devir do actor, mas também, retrospectivamente, toda a galeria de personagens a que deu particular e irreproduzível vida porque se perde a possibilidade da sua revivência, ou revisitação, através de um corpo que é único. Neste sentido, estabelece-se um elo existencial em que o actor não é só o homem, a pessoa, mas também as criações, as personagens, a que dá corpo: «Não foi só ele que cegou, não é só ele que não pode aparecer no palco – todas as suas criações, todas as personagens a que ele deu vida, com o sopro do seu talento gigante, todos eles perderam também a luz, todos eles desapareceram.» [Urbano de Castro, apud: SANTOS 1885: 82].

Os estados extremos, “do génio e da desdita”⁶², “do talento e da desgraça”⁶³ ou da glória e da infelicidade⁶⁴, traduzem-se em imagens de exaltação, bebidas em mitos cristãos e da antiguidade clássica, em que Santos é equiparado a um mártir (um génio e um mártir⁶⁵; herói e mártir da arte⁶⁶; “mártir da sua própria glória”⁶⁷) ou a Prometeu (“ao peso da desgraça agora eis-te curvado, como à rocha do monte o velho Prometeu”⁶⁸). A história de vida do actor conforma-se aos dramas levados ao palco e com estes se entrelaça. Um dos últimos registos numa acção de teatro dá-se na festa em seu benefício, no Teatro de S. Carlos (c. 1879), onde interpreta o protagonista cego em duas peças: *O camarote da ópera* de Jules Lecomte⁶⁹, e *A leitora*⁷⁰. A primeira, é traduzida e adaptada, especificamente para o actor, por Gervásio Lobato, mantendo, ao contrário do original, a personagem cega até ao final.

Mesmo fora do palco, o actor continua a suscitar o *pathos*, a comover, pela identificação, o público que antes comungava das emoções convocadas em cena (“odi[ava] com o teu ódio”, “ama[va] com o teu amor”⁷¹): «Na comunidade de sentimentos, de alegrias, de pesares que há entre o actor e o público, a sua cegueira reflecte-se em nós.» [Gilberto, apud: SANTOS 1855: 143]. Santos é investido de um olhar

onde confluem várias tensões – o actor e o homem, o palco e a vida, o passado e o presente – subsumidas a temas fulcrais no século XIX – o teatro, a história e a memória. O actor é, deste modo, levado à sublimação e a “figurar na tradição”⁷² enquanto relíquia nacional⁷³ e monumento: «“Passei depressa a monumento”, disse-nos ele ainda há dias, apertando a nossa mão (...).» [Gilberto, apud: SANTOS 1885: 141].

Temor

A par da crescente celebração do actor, subsiste um outro olhar, e com ele, a memória do estigma social e das perseguições e banimentos perpetrados pelos poderes religioso e político, de que o teatro e o actor foram alvo ao longo de séculos. Nas digressões artísticas aos meios rurais é onde o actor mais frequentemente se confronta com prefigurações deste tipo, podendo a digressão cifrar-se num empreendimento arriscado, não só economicamente, como de recepção nas comunidades. A este propósito, Isidoro narra um episódio em que a companhia é alvo de perseguição. Refere-se à digressão empreendida com Bárbara Volckart⁷⁴, Joaquim Ferreira Ribeiro e João Diogo Gomes Mafra, em Julho de 1875. Na viagem de Mirandela para Bragança, passam pela vila de Murça, onde são abordados “com violências não provocadas”⁷⁵ por um indivíduo que os insulta “dirigindo-lhes toda a casta de impropérios e obscenidades”⁷⁶, e de quem são cúmplices outros dois indivíduos, entre eles, um juiz eleito. Os actores contaram com a ajuda de várias pessoas da localidade, destacando-se um escrivão de fazenda que intercede junto do primeiro agressor quando este se dispunha “a rasgar ao meio a sua primeira vítima”⁷⁷, o qual, não demovido, ameaça “apanhá-los” no regresso que teriam de fazer por aquela terra: «Pois apesar das razões que este senhor [o escrivão] lhe dera [ao agressor], apesar dos esclarecimentos que depois se lhe mandaram, ele respondeu a tudo, como o lobo da fábula: “pois sim, eu não terei razão, mas na volta hei-de apanhá-los.» [FERREIRA 1876: 140]. Esta inusitada agressão contra “quatro forasteiros pacíficos e indefesos... e entre eles, uma senhora”⁷⁸, é ilustrativo do como, pela sua condição, os actores poderiam ser alvo de ódio⁷⁹. Todavia, tanto neste como noutros casos, são também alvo de uma atenção positiva; “cavalheiros” da localidade dispõem-se a ajudá-los quando se deparam com albergues inexplicavelmente lotados e na iminência de “passar a noite dentro da diligência”⁸⁰ em que viajam.

Um caso clássico da suspeição à volta do actor é a recepção nos albergues. Isidoro refere o episódio passado no mesmo Verão de 1875, num pequeno hotel em Chaves, onde, depois de confirmadas as acomodações, a hospedagem é negada, sob pretexto de estarem

os quartos já tomados. Tão “repentina e estranha mudança”⁸¹ é depois explicada como se devendo à tardia descoberta da proprietária quanto à identidade dos hóspedes e à experiência que a mesma tivera com uma companhia de teatro:

Um cavalheiro da localidade, que nos tinha feito o obséquo de nos acompanhar, é que nos explicou que este procedimento era resultado de ter sabido a dona da casa que éramos actores e esta aversão à classe provinha de, em tempos, ter ali recebido [a proprietária] uma companhia que, depois de trinta dias de desregrada hospedagem, pretextara que ia dar uma representação numa terra próxima e que no regresso ajustaria contas e, para que não duvidasse ali deixava os seus baús! Passaram (...) meses e a pobre mulher, perdendo as esperanças da volta da companhia, mandou arrombar os baús e encontrou-os cheios de... pedras!

Cumprе aqui declarar para glória nacional que a companhia era espanhola!

[FERREIRA 1876: 136]

Uma forma de os actores não verem recusada hospedagem é a de mostrar a intenção de adiantar o pagamento do albergue, o que normalmente não é acatado, por inusual, e quando o proprietário é “de boa educação e fino trato”⁸². Isidoro, neste ano de 1875, já amplamente reconhecido pela sua arte (“de norte a sul do país”⁸³), sente-se rebaixado na condição de actor, pelo que admite, no registo de hóspede, ter acumulado a condição de proprietário, entendida, no contexto, como mais prestigiante:

(...) quando me foi apresentado o livro, que é de uso nestes hotéis, escrevi: Isidoro Sabino Ferreira, actor e proprietário! Perdoem-me agora os leitores daquele livro tamanho excesso de vaidade, mas o que me levou a praticá-lo foi o desaforo do vexame por que tinha passado no outro hotel. [FERREIRA 1876: 136].

Confrontamos o supracitado relato com a referência a uma digressão economicamente desastrosa, empreendida em 1850, na qual o actor nos confessa ter fugido à noite da hospedaria (em Torres Vedras), “a pé, à fome e à miséria”⁸⁴. Do que se depreende, nesta época, ser a fuga dos albergues, sem o devido pagamento, um recurso extremo, já que a organização incipiente e os vários imponderáveis faziam da digressão uma aventura.

Nos meios rurais, na dupla condição de forasteiros e de cidadãos, além de uma profissão e vida atípica, os actores acusam igualmente um maior embate no quotidiano pacato e nos usos e costumes das comunidades, tornando-se alvo de todas as atenções.

Pinheiro, na qualidade de director de companhias de digressão, demonstra a apreensão sentida, neste contexto, e a ameaça que o comportamento dos actores pode representar para a aceitação do seu trabalho, chegando mesmo a relatar, ainda que humoristicamente, as diligências feitas, numa digressão ao Algarve, em 1894, para boicotar os programas de diversão de duas jovens actrizes solteiras, nomeadamente, ao incitar um dos actores da companhia ao namoro com uma delas, a título de “serviço”, isto é, de controlo. No seu depoimento, deixa-nos, do mesmo modo, registo da vida em terras de província, dos locais de sociabilização (botica, clube, barbeiro, correios) e dos interesses que movem a micro (como a macro) sociedade portuguesa; além da política e do jogo – mais afecta ao contingente masculino – a generalizada maledicência sobre a vida alheia e a atenção votada, não só aos actores, como aos influentes da terra (governador civil, administrador do concelho, juiz, delegado, médico)⁸⁵. Do seu relato, destaca-se ainda o estado civil “intermédio”, termo aplicado à informalidade do consórcio matrimonial, comum entre actores e, igualmente, de encontro aos preceitos morais vigentes:

Tive sempre na organização dos meus grupos dramáticos para a província o extremo escrúpulo de arregimentar artistas que tivessem um comportamento pessoal, de molde a não produzirem escândalos, coisa que muito prejudica a vida das companhias nas terras da província.

A chegada de uma companhia a qualquer terra vai sempre despertar uma viva curiosidade nos seus habitantes.

Compreende-se. A vida das cidades e das vilas é sempre a mesma; monótona, sem variantes, nem derivativas. [PINHEIRO 1924: 191];

Os galãs sertanejos ficam logo de lume no olho e arregalam os dois para as damas da companhia, abrem a torneira das suas galantarias e destapam a frasqueira dos seus ditos de espírito, prontos a despejarem umas e outros sobre as artistas; as senhoras da terra tratam logo de indagar se as actrizes são casadas, solteiras ou *intermédi*as; as casadas abrem logo as bocetas dos ciúmes; as solteirinhas, os corações para as paixonetas platónicas pelos galãs da companhia.

Os actores passam logo a ser vigiados, seguidos, perseguidos. Como vestem? O que comem? O que bebem? Fumam charuto? Jogam?

Enfim, a vida da companhia é logo pesquisada, inquirida, devassada, comentada, propalada, discutida! E durante os dias que a companhia está na terra e

oito dias ainda depois de partir, ela é o assunto da conversação geral e o tema público e particular de todas as palestras, de todos os paleios.

Passada esta variante, a terrinha volta à mesma sornice, à mesma má-língua, à mesma pasmação, ao mesmo marasmo.

Por isso, nesta como noutras *tournées*, eu sempre me esculpizei na escolha de artistas que tivessem um *comportamento exemplar*, cheio de *boas notas*, e que pelos seus actos e maneira de proceder não pudessem dar lugar a apreciações desagradáveis e prejudiciais.

Ora, na véspera da nossa partida surpreendi uma conversa de duas colegas, a J. S. e a G. de A. V. em que se preparavam para fazer uma aliança ofensiva e defensiva para passeios, diversões e... que sei eu!

Fiquei com a pedra no sapato. Não agourei bem do programa e tratei logo de pôr em prática um plano que relampejou diante dos meus olhos: separá-las, cortar-lhes as aladas fantasias.

À hora da partida e antes do embarque na estação do Terreiro do Paço, chamei o nosso amigo S. e disse-lhe:

- S. amigo! É preciso que você se atire à J. S. e que entre em Faro já atrelado a ela.

- Ora essa, Sr. Pinheiro. Isso não pode ser!

- Meu caro amigo, é serviço!

O S. ao ouvir a frase *é serviço!* proferida em tom marcial, não esperou mais:

- Ah! bem! Se é serviço... [Ibidem, 192-193].

Entre os depoimentos que nos deixa e os que dá ao seu biógrafo, Isidoro vai desconstruindo preconceitos relativos ao actor, a começar pela ideia de incompatibilidade entre esta condição artístico-profissional e a religiosidade, ilustrada pelo estranhamento que a sua devoção religiosa provoca nos meios em que se move (sejam rurais ou urbanos). Assim acontece no evocado episódio ocorrido no decurso de uma digressão, no Verão de 1852, na qual a companhia “teve a fortuna de agradar”⁸⁶ ao ponto de passar cinco meses na Azambuja (de finais de Abril a Setembro), hospedada na casa do então conhecido lavrador, Félix de Carvalho, «(...) que simpatizou tanto com o procedimento e modos deste actor [referindo-se a Isidoro] e especialmente por ter notado nele um certo espírito religioso como até ali não tinha visto em gente de igual profissão.» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 38]. Mas, não é só o lavrador quem franqueia as portas da sua casa ao actor – que, criado num ambiente familiar religioso (Nossa Senhora é sua

madrinha⁸⁷), católico mas não fanático⁸⁸, se confessa atraído pelo lado ritualístico-espectacular da igreja⁸⁹ –, o biógrafo refere igual acolhimento numa família aristocrática: «Parece que seria também por iguais motivos [da sua religiosidade] que viveu na valiosa intimidade do Exmo. Sr. D. Francisco de Noronha, esposo da Exma. Sr.^a Marquesa de Vagos, com cuja família representou muitas vezes no seu palácio de Aveiras de Baixo.» [FERREIRA 1876: 38]. O prior da freguesia de residência do actor estranha-lhe, igualmente, a participação numa cerimónia religiosa, na qualidade de irmão do Santíssimo: «- Que é isto, Isidoro?... Pois você vem também a estas casas e com esse hábito?!» [FERREIRA 1876: 100]. Deste modo, o autor reivindica a compatibilidade entre a sua condição de cidadão e de actor, denunciando a ideia contrária como um estigma social antigo que remonta ao tempo de Molière, inaceitável no seu tempo, “uma época de luz e de liberdade”⁹⁰ – herdeira do Iluminismo e do Liberalismo. Reivindica ainda a pertinência social do actor e do teatro, equiparando-os, respectivamente, ao padre e à religião:

- Porquê, reverendo prior?... Porventura estamos no tempo em que se negou sepultura em sagrado a Molière?!... Serão os actores os vendilhões do templo? Nós vivemos felizmente numa época de luz e liberdade em que padres e actores são estimados quando homens de bem e desprezados quando desprezíveis! O que tem a igreja com o teatro? Eu mesmo que lhe estou falando, já tenho despedido em S. Roque a capa da irmandade dos Passos para daí a cinco minutos envergar na Trindade a púrpura do rei Bobeche!

- Pois bem, respondeu o reverendo doutor Garcia Dinis, eu não disse isto com a intenção de o ofender, mas como os actores em geral andam fora destes negócios da igreja... [FERREIRA 1876: 100-101].

Ao encontro do depoimento de Isidoro, Pinheiro menciona a devoção entre a classe ao Senhor dos Passos⁹¹, confirmada por Abranches⁹². E refere, entre as estratégias de uma companhia em digressão, a pactuação com a Igreja (ainda que, no seu caso, irónica), com vista à aceitação dos actores entre as comunidades rurais visitadas, e à cativação de público. Assim, em 1892, no interior de S. Paulo, Brasil, a companhia de mambembe, que dirige, apresenta um espectáculo em benefício da igreja matriz local. É o próprio prior quem, acolitado pelo sacristão, se encarrega da publicidade e venda dos espectáculos junto da população, revertendo 30% da receita para a igreja (geralmente, para obras no edifício)⁹³; prática que, aconselhada ao narrador, se revela, contudo,

impensável em Portugal, a avaliar pela admiração que esta lhe causa («Uma *récita* para a *matriz*?! A verdadeira *matriz* somos nós! Podemos lá estar a dar *récitas* para os santos!» [PINHEIRO 1912: 168]):

E no dia seguinte lá tínhamos, acolitado pelo sacristão, o *pastor d'almas* de Botucatú, de sotaina preta e chapéu de castor, de bilhetes na mão, de porta em porta, a pedir às suas *ovelhas* para aceitarem um bilhetinho para o espectáculo a *benefício das obras da matriz*!

E ainda dizem que a Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana é inimiga do Teatro!

Há muito que se reconciliaram!

E de facto, o *pastor* encheu o *redil de ovelhas* e nós *papámos* os tais 500\$000 réis que, se não fosse o nosso bom patrício e amigo Vila do Conde, ficavam perdidos.

Antes de continuarmos, digamos que a companhia representou uma farsalhada em 3 actos de Eduardo Garrido – *Mosquitos por cordas* – e que o público se conservou sério e cabisbaixo, sem soltar uma gargalhada, triste e meditabundo, resistindo à graça e à trapalhada daquele enredo infernal.

Provavelmente, como era *récita para a matriz* e os bilhetes foram passados pelo prior, talvez julgassem que era – *oratória* ou *mistério*! [PINHEIRO 1912: 170-171].

Numa narrativa que assume a força de um manifesto, Isidoro denuncia os preconceitos que identificam o actor a um proscrito social, avesso, não só à religião, como a outros valores que regem a considerada ordem social, entre estes, a moral, a família e as leis cívicas, atestando a prática religiosa entre actores (“pertencentes a diversas irmandades”⁹⁴), que são também “exemplares chefes de família”⁹⁵ (ele-próprio um “marido apositado e feliz”⁹⁶) e “modelo de virtudes cívicas”⁹⁷. Chega mesmo a afirmar não haver classe mais altruísta do que a dos actores («(...) caridade! (...) não há classe alguma na sociedade que mais a miúdo pratique esta santa virtude!» [FERREIRA 1876: 102]), não explicitando, contudo, em que termos, mas levando-nos a supor referir-se aos espectáculos em benefício de outros ou de causas sociais, nos quais o actor trabalha gratuitamente, realidade igualmente mencionada por outros memorialistas, dada a frequência das solicitações⁹⁸. Para Isidoro, uma prova da mudança do estatuto social do actor é a sua convivência nos círculos aristocráticos:

Pois para a sua exaltação, não basta que muitos de seus membros [referindo-se à classe teatral] estejam recebendo a mais subida consideração das classes mais elevadas da sociedade, convivendo com as mais distintas famílias desde o paço até às casas dos mais opulentos e respeitáveis fidalgos? [FERREIRA 1876: 101-102].

Pinheiro expande os preconceitos à índole do actor, projectado enquanto pessoa sem carácter e sem limites (“boémios, estúrdios, gente sem brio, sem vergonha”), e a propósito da verificada mudança no acolhimento social, ressalta o exercício na profissão de actores pertencentes à elite burguesa – no fundo, a maioria dos memorialistas –, a exemplo da tríade formada pelos irmãos Rosa e Eduardo Brasão:

Contudo, apesar de por lei os actores terem alcançado os direitos e foros de cidadãos, o certo é que o público os considerava ainda como gente à parte e tinha por eles desprezo, chegando a aviltá-los. Hoje ainda o preconceito não está de todo abolido, mas... vamos lá com Deus!

Apesar dos esforços de Garrett, de Farrobo e de poucos mais em prol do teatro e dos seus profissionais, os artistas dramáticos sempre foram considerados boémios, estúrdios, gente sem brio, sem vergonha, e de quem muitas pessoas se afastavam como se fossem gafos⁹⁹ e os teatros gafarias¹⁰⁰. É bem conhecida ainda a frase de um dono de hospedaria, ao ver entrar pela porta dentro uma companhia de actores de província:

- Ó Maria! Guarda a prata que aí vêm os *cómicos*!

Rosas & Brasão conseguiram, mercê da sua distinção, do seu trato, das suas relações e pelo culto devotado da sua arte, nobilitar os artistas, dignificar a sua profissão, e então os artistas foram queridos, estimados e recebidos. [PINHEIRO 1924: 311-312].

Na segunda década do século XX, Carlos Leal associa, igualmente, a mudança no prestígio social da profissão-artística ao ingresso na carreira de actores provindos das elites, verificado em Portugal como na Europa. O narrador cita uma entrevista¹⁰¹ feita por Augusto de Castro¹⁰² ao pianista Rey-Colaço, na qual transparece a renitência quanto à opção da filha pela carreira do teatro: «(...) após uma notável hesitação da inteligentíssima senhora, e do seu próprio pai, entre as tentações de uma vocação e os espinhos, as agruras, os inconvenientes do deslocamento para um meio por sua natureza boémio e fantasista» [LEAL 1920: 81]. Os depoimentos do jornalista, evocados pelo memorialista, culminam na defesa de uma selecção baseada no critério da proveniência

social dos actores como medida para a elevação artístico-profissional no teatro, tese contrária à defendida por Isidoro (referida adiante), e que nos deixa de sobreaviso quanto ao conservadorismo social de uma elite, no período entre guerras, que deu lugar às ditaduras:

Os teatros mais disciplinados e melhor frequentados do mundo são os teatros alemães e ingleses. Porquê? Porque os seus melhores elementos artísticos são recrutados, geralmente, nas melhores camadas das sociedades de Berlim e Londres. As atrizes de Londres têm mesmo, nos últimos anos, batido o *record* da moda nos grandes casamentos aristocráticos e mundanos. Passam dos seus camarins de *estrelas* para os salões de duquesas com o mais perfeito e delicado *à-vontade*.

A melhoria do nosso teatro e, portanto, a melhor dignificação da sua vida artística – a despeito de muitas pessoas cultas e respeitáveis que já hoje o nobilitam – é um problema fundamentalmente ligado à selecção, melhor ou pior, dos seus elementos artísticos [Augusto de Castro, citado por LEAL 1920: 82].

Devido à posição social e instrução adquirida, Rosa, Brasão e Blasco estreiam-se profissionalmente sem menção a uma prévia experiência de palco¹⁰³, o primeiro, num papel secundário, mas contracenando com o pai, seu formador, e com Lucinda Simões; e os dois últimos, em papéis de relevo¹⁰⁴. A resistência social à profissão entre a burguesia é um facto bem ilustrado na oposição do pai de Blasco que, embora não avesso à mudança de paradigmas sociais – ao projectar para a filha uma carreira na medicina ou na literatura – se manifesta, contudo, avesso à opção pelo teatro¹⁰⁵. Resistência que se prolongará pelo século XX, e que «(...) por via de regra afasta, entre nós, da carreira dramática, certos elementos de elevada cultura e aristocracia social.» [LEAL 1920: 82].

A identificação do actor ao desregramento e à vida boémia é reforçada por Brasão e exemplificada no momento da comunicação aos pais da opção pela carreira artística:

Fui ter com meus pais, pesaroso pelo desgosto que lhes ia dar, pois ser actor, nesse tempo, era o mesmo que ser boémio.

E na verdade foi grande o desgosto que causei principalmente a minha santa mãe que julgava ver assim o seu filho perdido no pélago das paixões mais vis e dissolutas. [BRASÃO 1925: 34].

Leal, deter-se-á mais demoradamente na vida boémia de um actor, entre finais do século XIX e início do seguinte, descrevendo, durante o dia, a frequência dos cafés, junto de intelectuais e pares na profissão¹⁰⁶, e à noite, depois dos espectáculos, a incursão aos meios populares, a exemplo do Bairro Alto (“o nosso pequeno Montmartre”¹⁰⁷), em cujas tascas ceiam actores, jornalistas e demais figuras proeminentes, e onde se ouve o fado na voz de futuras cantatrizes de revista, prolongando-se o convívio até de madrugada¹⁰⁸. Da boémia não ficam de fora actrizes como Rosário Berrinche, ou mesmo, Ângela Pinto, Georgina Pinto e Carmen Cardoso, apesar dos constrangimentos sociais (“como se todos fôssemos rapazes”¹⁰⁹). O actor retém desta prática a experiência de ambientes e realidades díspares, a convivência, o estabelecimento de relações e a troca de conhecimentos, chegando mesmo a sugeri-la um complemento na sua formação: «Andávamos, então, familiarizados com os intelectuais, que nos discutiam e conviviam connosco assiduamente, e com a alma popular./ Andávamos por aí... Pelo seio dos consagrados nos ilustrávamos.» [LEAL 1920: 39]. Deixa-nos também entrever a associação do actor boémio, cujo ícone é Edmund Kean¹¹⁰, ao passado, nomeadamente, ao romantismo, na perspectiva dos defensores das “ideias sadias e positivistas” do novo século, que denunciam a boémia como um tique de artistas, um snobismo:

Os artistas estão-se despindo da boémia intensa que noutros tempos os separava do resto da humanidade. Pela influência do romantismo, o Kean servia de modelo a todos e todos tinham o snobismo da orgia, certos que o génio era, como a embriaguez, consequência do absinto. Finda essa época mórbida e refrescados os cérebros pelas ideias sadias e positivistas, o teatro tornou-se um templo – mais talvez do que um templo: um laboratório, onde os artistas trabalham com o ardor, com o interesse empolgante de químicos apaixonados. E assim o teatro deixou de ser visto como um albergue de debochados e começou a ser seguido com a atenção que merece uma coisa séria e útil. E, detalhe interessante: nos nossos dias, muitos dos que entram para o teatro com largo treino de bacantes, perdem-no pouco a pouco. [R. F. in: *A Capital* (s.d.), citado por LEAL 1920: 144-145].

Mesmo nos ambientes citadinos e entre as elites que frequentam os teatros, os memorialistas acusam o embate na dificuldade de distinção entre o que se passa em palco e fora dele, entre o actor em personagem e a pessoa que ele é, entre a ficção e a realidade que a põe em movimento (o teatro e os seus fazedores). Neste sentido, Blasco nota a necessidade de diferenciação entre o que o actor é no palco e o que é na vida privada,

indicando tratar-se de situações bastas vezes confundidas: «(...) não são os seus ademanos no palco [referindo-se à actriz em geral] que servem para estabelecer a sua conduta particular.» [BLASCO 1908: 13]. Por seu lado, Simões refere o político espanhol¹¹¹ que, em 1883, em Madrid, mediante a sugestão de ser apresentado à actriz, terá respondido: «Meu Deus! Não sei o que dizer a essas rainhas de papelão!...» [SIMÕES 1922: 153]; e denuncia a generalizada ideia de libertinagem associada à vida nos bastidores do teatro. Note-se, porém, que a sua ressalva é exclusiva ao teatro declamado (aquele em que se exerce), não extensiva, portanto, ao teatro musicado, descrito mesmo enquanto realidade oposta:

Faz-se uma ideia muito errada da vida íntima do palco.

Julga-se a caixa do teatro, como vulgarmente se diz, um lugar mal cotado e de costumes um pouco livres.

Não há recinto de maior tristeza e sensaboria.

A disciplina é rigorosa e não se pode falar alto.

Pode ser que haja liberdade de maneiras no teatro de opereta e de revista, devido às coristas e bailarinas... É assim, com certeza, nos teatros de ópera e, por isso, tão frequentados....

Nos de declamação, nas *premières*, há as visitas dos amigos amadores, dos homens de letras, visitas de tom, igual às que se fazem em qualquer salão dos mais sérios e moralizados.

Nas outras noites só aparecem os íntimos.

Os artistas vivem entre si, na maior cerimónia, e se há entre um ou outro alguma intimidade, nunca ultrapassa as mais rigorosas regras de boa educação.

Nem seria possível o contrário. [SIMÕES 1922: 61].

De igual modo se narra a apreensão com que é vista a relação entre actrizes e filhos-família. Abranches menciona a relação mantida com Aníbal Soares¹¹², a quem, depois, “a família arranjou um casamento, alarmada por uma ligação que ameaçava eternizar-se”¹¹³; e Blasco comenta o namoro com um “apetecido” rapaz da terra, revelando simultaneamente o contraste entre os seus parâmetros de comportamento e o das “meninas casadoiras”. O mesmo se aplica aos actores, como testemunha Pinheiro referindo-se ao ano de 1892 e à apressada saída da companhia de Tahuty, no interior de São Paulo, devido à ligação de um actor à filha do juiz:

A minha estadia naquela terrinha eivada de preconceitos e superstições representou uma revolução. Quando eu passava, saltitante e feliz, pelo braço do meu doutor, que mandara ao diabo a sua sisudez de funcionário público para se tornar o *cavalier servant* da andorinha que esvoaçava perdida nos seus domínios, por detrás das vidraças apareciam cabeças curiosas, de olhos muito abertos em mal dissimulado terror, como se o roçagar atrevido das minhas saias de seda fosse o prenúncio assustador de algum cataclismo cósmico.

O simpático administrador era o saboroso bocado apetecido pelas bocas esfaimadas das meninas casadoiras, que por causa da endemoninhada cómica tiveram de adiar por algum tempo a realização das suas aspirações. [BLASCO 1908: 52];

Saltemos para Tieté que o *negócio* em Tahuty corre mal. Casas fracas e o diabo do Braga *laparoto* – um bruto, mas bom rapaz – dá-lhe para namorar a filha do juiz de direito e o escândalo está latente.

A *sinházinha* estava perdida de amores por aquele brutamontes, por aquele *Adonis* de roça e planeara fugir com ele, seguindo a companhia e fazendo-se actriz.

Salvámo-la a tempo! [PINHEIRO 1912: 153].

Por seu lado, o actor descreve-se assumindo, contra as convenções da época, uma maior liberdade nos comportamentos, que podem ir das manifestações de afecto entre si à recorrente informalidade das relações matrimoniais. Blasco, transcreve a fala de uma peça francesa, justificando a troca de beijos entre actores como uma prática banal – derivada do especial convívio entre a classe, acrescenta Pinheiro –, um gesto de delicadeza profissional, equivalente ao apertar de mão e, portanto, sem o investimento então atribuído pelos que não lhe pertencem:

Não passou um único ensaio geral de peça¹¹⁴ que eu dirigisse e ensaiasse, que não caíssemos infantil e nervosamente nos braços um do outro, chorando, estreitando-nos, beijando-nos.

São assim os artistas quando se estimam, quando amam a sua arte, quando respeitam o seu mútuo trabalho, quando se entendem num volver de olhos, e quando a convivência do dia-a-dia, de longos anos já, os une, os estreita e enlaça num duplo amplexo de camaradas e artistas. [PINHEIRO 1929: 403];

“- Et puis les baisers d’artistes... si tu savais... c’est que ça compte?... Mais ça ne signifie rien, ça fait partie des accessoires; c’est un geste banal et professionnel;

une pure politesse, qu'il serait mal séant de ne pas rendre et qui, dans ce monde-là n'a pas plus d'importance qu'une poignée de mains dans le nôtre!... Tu ne crois pas?... Demande à tous les gens du métier!..." [in: *Les Plumes du paon*, de Alexandre Bisson e Julien Berr de Turique, apud: BLASCO 1908: 268].

Argumentando com a excepcionalidade da matéria de trabalho, isto é, com a movimentação de sensações e de sentimentos, Blasco chega mesmo a reivindicar para a actriz – e, por extensão, para o actor – um estatuto de excepção no tocante ao seu enquadramento na moral burguesa vigente: «A artista de teatro é, inevitavelmente, pela complexidade das sensações da sua vida agitada e intensa, pelo exagero dos sentimentos que assimila, uma mulher de excepção, incapaz de adaptar-se à normalidade pautada das existências burguesas.» [BLASCO 1908: 30].

Desejo

A par dos preconceitos e resistências à volta do actor e da sua profissão, outro tópico emerge das narrativas memorialísticas, sob variadas formas, referente ao fenómeno a que, pela performatividade e exposição do seu corpo, o actor se vê associado, constituindo-se alvo de projecção de desejo, e, por vezes, alvo de assédio. Esta circunstância é desde logo e curiosamente abordada no masculino por Isidoro que, contrariando o paradigma vigente de beleza (feições “vulgares e pouco belas”¹¹⁵) e sem cultivar a elegância (“nunca na minha vida encontrei um homem que se vista pior”¹¹⁶), não deixa por isso de se narrar alvo da atenção de admiradoras. Neste sentido, refere as várias tentativas de aproximação que lhe são feitas, quando a trabalhar no Teatro da Trindade, entre 1868 e 1871. As luvas vermelhas do seu Rei Bobeche (na ópera burlesca *O Barba Azul*), desbotadas ao longo de muitas apresentações, dão pretexto à oferta de umas luvas novas por um admirador anónimo: «(...) ou por insinuação ou por vontade de me obsequiarem (...)» [FERREIRA 1876: 62]. Antes de entrar em cena, na opereta *Pepe-Hillo*, recebe um embrulho de lenços de Alcobaça acompanhado de uma carta em que a signatária lhe pede «(...) como sinal de que não está ofendido (...) se sirva ainda esta noite de um deles na cena.» [FERREIRA 1876: 62]. Aquando da apresentação da comédia *Os dois candidatos*, uma dama pede-lhe, por interposta pessoa (um “distinto cavalheiro”¹¹⁷) o *cache-nez*¹¹⁸ que o actor acabara de usar em cena, ficando, deste modo, “declarada a provocação”¹¹⁹. Na forma como o actor relata ter contornado esta última situação conjugam-se vários aspectos da sua personalidade aludidos na narrativa, a saber,

a inteligência aliada ao humor e ao ser “ambicioso de um tostão”¹²⁰ (tirando o melhor partido económico das situações):

Como desiludir tal dama?... depois de alguns instantes de muda reflexão, fiz o seguinte raciocínio: o amor sempre andou em guerra com o dinheiro, aquele é ideal, este positivo!... Por conseguinte, levando dinheiro pelo *cache-nez* destruo qualquer ideia amorosa que porventura tenha despertado em tal dama! Declarei ao dito cavalheiro que o *cache-nez* estava ali emprestado e, portanto, não podia dispor dele sem ter que o pagar ao dono!... foi justamente o que ele quis ouvir; pediu-me logo que desse ao *cache-nez* o máximo valor que ele podia ter, porque em acto contínuo me daria o dobro da sua avaliação! O que efectivamente se realizou, para proveito do dono!.. e sossego meu!... [FERREIRA 1876: 61].

Na qualidade de ensaiador, Isidoro é ainda aliciado a servir de mediador – incumbência que recusa. O caso remonta à época de 1859/1860, no Teatro das Variedades, quando um moço proprietário, “elegante e de boa família”¹²¹ chega a presenteá-lo com um jumento, para interceder junto de uma actriz a quem queria oferecer uma jóia – que, de resto, a mesma já recusara¹²².

No feminino, Blasco relata o efeito de uma das suas criações, em travesti, na personagem do Morgadinho Alberto da opereta *O Brasileiro Pancrácio*¹²³, estreada em Junho de 1893, no Teatro da Trindade, recebendo “cartas inflamadíssimas” tanto de espectadores como de espectadoras:

O Morgadinho do Brasileiro Pancrácio fez andar muitas cabeças à roda, não só de homens, mas de mulheres também.

Recebi cartas inflamadíssimas, e entre elas, muitas de damas de todas as categorias.

Se eu quisesse comprometer algumas, muito tinha que dizer. Mas descansem, minhas senhoras, Deus me livre pagar-lhes com um desgosto a sua simpatia.

(...).

Houve uma rapariga que se namorou do rapazelho a tal ponto que, quando soube que o seu ideal usava saias, adoeceu gravemente, tão aferrada estava à sua ilusão.

(...).

Pessoas altamente colocadas iam ver-me noites a fio, (...) e lá estava sempre no balcão um ilustre tonsurado¹²⁴, orador dos mais notáveis, que tinha um fraco... platónico pelo brejeiro estudantinho. [BLASCO 1908: 108-110].

Na sua narrativa é evidente a confusão entre a boa recepção do actor ou actriz junto do público e a conformidade a padrões que podem fazer dele ou dela alvo de desejo. A *divette* de opereta, intérprete de cançonetas francesas, canções espanholas, e mesmo, de fado, define-se, na casa dos vinte anos, entre 1890 e 1910, “a noiva de Portugal”¹²⁵, “a mulher mais cortejada que tem passado nos palcos portugueses”¹²⁶ (com “uma corte assídua de adoradores, de pretendentes às minhas boas graças”¹²⁷). Nos discursos sobre a prestação da actriz em palco, inclusivamente, no de crítica jornalística, os descritores relativos à sua performatividade fundem-se com a apologia do seu corpo físico e anímico, identificado a um paradigma de beleza e atractividade feminina (“manifestações do belo”), capaz de “provocar a emoção estética”. Deste modo, a par do “talento”, exalta-se-lhe a “beleza”; a par do “trabalho”, a “finura”, a “graça”, a “gentileza”¹²⁸; a par da boa dicção, entoação, excelente voz e afinação, os “lindos olhos”, a “figura esbelta”¹²⁹, as “linhas esculturais”, a “natural formosura”¹³⁰; a par da expressividade e “mobilidade fisionómica”, a voz “fresca” e “juvenil” que “faz com que certas mulheres pareçam eternamente crianças”¹³¹. Conjugação de factores que incita a adesão de um público masculino¹³², entre escritores, jornalistas¹³³, “janotas endinheirados”¹³⁴, *dandies*¹³⁵ e rapaziada *chic*¹³⁶. A própria, ao comentar a sua interpretação numa cançoneta francesa – em 1898, no Teatro Lara, em Madrid –, vestindo uma *toilette* considerada “muito fresca”¹³⁷, admite o seu sucesso “de envolta com um grãozinho de escândalo – que não deixa de ser bom não sendo demais”¹³⁸, e sugere ser a incitação ao desejo, pelo cultivo de uma “sensualidade artística”, uma das coordenadas quer da expectativa do público quer da missão do actor, no caso, da actriz:

Toda a artista deve, a propósito, ser provocante em cena. Não se pode dizer um *couplet canaille* ou cantar uma valsa sensual com a mesma unção e insouciance[sic] com que se aponta a roupa do marido.

O público não quer ver no palco falsas donzelas púdicas, que depois de piscarem um olho no sublinhar de uma brejeirice, baixam os dois, e quase se benzem com receio de se haver excedido.

O público não quer saber qual o estado da actiz, se não é solteira, nem casada, nem viúva, como no romance de Paulo de Koch – não são os seus ademanos no palco que servem para estabelecer a sua conduta particular. O que o público quer é que a

atriz seja sempre mulher, que procure seduzi-lo com todos os coquetismos, que lhe delicie o cérebro com todos os requintes de sensualidade artística. [BLASCO 1908: 12-13].

Não raro é, pois, nas memórias, a adscrição de beleza às atrizes que assumem papéis de ingénua ou dama amorosa – Emília das Neves, Manuela Rey, Emília Adelaide, Rosa Damasceno, Florinda, entre outras¹³⁹ –, e da mesma forma, aos actores que fazem papel de galã, beleza, por vezes, substantivada em termos de “elegância” e de “porte” – a exemplo de Tasso, Santos, Brasão, Telmo Larcher¹⁴⁰, Ernesto do Vale e Pato Moniz. Repertório e respectivos papéis de ingénuas e galãs que exercem um fascínio ao qual nem os actores são indiferentes, revelando Abranches um *flirt* entre artistas, quando a trabalhar no Teatro D. Amélia, em 1902:

(...) Brasão, que era o *prince charmeur* da companhia, pela sua elegância natural, pelo seu ar misterioso e até pela influência dos belos papéis que desempenhava. Cheguei a ter um *fatacaz* por ele... e namoriscámos um bocadinho, sem consequências de maior, note-se bem! Foi um *flirt* de artistas, mutuamente encantados com o trabalho realizado em comum. Os actores que desempenham os papéis de galã, de herói, figuras sempre valorosas e simpáticas, exercem grande influência na imaginação feminina... têm um *quindim* que a interessa e faz sonhar... [ABRANCHES 1947: 190].

Abranches anota a correspondência da caracterização em palco aos preceitos de beleza vigentes, tanto feminina como masculina. Assim com a brancura da pele, na transição do século, recorrendo-se, para o efeito, a cremes, pó de arroz e, de menor custo, alvaiade¹⁴¹, prática, no entanto, rejeitada pela atriz Virgínia:

Virgínia, a voz de oiro, era bastante morena, e passava tormentos para se aproximar do tipo ideal da ingénua da sua época... Tinha de recorrer ao creme Simon e ao pó de arroz cor de cal, para ficar... cinzenta! Mais tarde afrontou corajosamente o espanto dos romancistas e poetas que só achavam belas as meninas loiras e *alvas como os lírios* e começou a desempenhar os seus papéis com a linda côr que Deus lhe deu!

Quanto a mim, não obstante ser da *côr do arminho* (outra imagem da época...), um verdadeiro *jaspe de neve* (...) não fugi da tentação de me tornar ainda *mais neve*, com o auxílio de alvaiade desfeita em água, com umas gotas de glicerina,

uma vez que as minhas possibilidades me não deixavam comprar o decantado creme...
[ABRANCHES 1947: 53-54].

Neste sentido, refere os galãs da companhia do Teatro do Príncipe Real, em 1901, Ernesto do Vale e Pato Moniz, cada qual com uma respectiva corte de admiradoras, e consubstanciando o ideal de beleza masculina, se bem que diferindo no tipo, em correspondência a qualidades que vão do físico anímico – rosto, olhos, figura, estatura, distinção, voz – ao fogo dramático e à capacidade mimética da meiguice como da violência:

Ernesto do Vale realizava à justa o tipo do *homem fatal*...lindíssima figura, grande distinção quando envergava uma casaca e um rosto moreno, de feições correctíssimas. Aliava a todos estes predicados físicos um grande fogo dramático e um metal de voz agradável, muito quente, meigo quando era preciso, violento e duro quando as cenas o exigiam.

O tipo de Pato Moniz era diferente. Tão alto como o Ernesto e com um metal de voz vibrante e agradável como o do seu odiado colega, era também dono de um rosto bastante atraente... Tinha os cabelos encaracolados, muito loiros, a pele rosada como a de um inglês e uns grandes olhos azuis, de expressão muito doce.
[ABRANCHES 1947: 160-161].

De Ernesto do Vale, detém-se no cultivo de uma aparência que o leva a contrariar a caracterização requerida para o desempenho dos papéis, apesar disso, mantendo, se não mesmo, aumentando, a boa recepção do público, embora, não sem reparos da crítica. Cultivo que o leva a manter em cena o próprio bigode, de tão generalizado uso na época, mas do qual os actores geralmente se coíbem para melhor assumirem as diversas caracterizações em palco, distinguindo-se na rua, entre o contingente masculino, pela “cara rapada”¹⁴²:

(...) não obedeceu às indicações do ensaiador (a carne é fraca...) e apareceu na cena (que representava um veleiro em alto mar), branco de jaspe, loiro como um efebo, bigode e barda [barba] à Guise, no meio dos seus companheiros, optimamente caracterizados como autênticos lobos do mar... O ensaiador arrepelou-se, mas ele não se comoveu... Quem se comoveu foram elas, que lhe mandavam, todas as noites, incendiários bilhetinhos... A crítica *cumpriu*; disse o que devia dizer, mas ele não

transigiu! O mais curioso é que a peça fez carreira, apesar deste disparate do protagonista, que, diga-se de passagem, representava como gente grande o seu papel! [ABRANCHES 1947: 53];

Ora, o Ernesto do Vale era dono de uma bigodeira negra e brilhante, estilo 1900, de que nunca se separava, nem para representar o Santo António, que como todos sabem, era frade... Que fazia, pois, o nosso amigo? Tapava aquele adorno facial com uma espécie de tela muito fina, firmando-a com verniz a toda a volta. Depois, afinava-lhe a côr com o mesmo “stick” tom de carne que espalhava em todo o rosto, antes dos últimos retoques de “maquillage”. Está bem de ver que perdia uma grande parte da sua beleza meridional; não por ficar sem o bigode, mas pelo excessivo almofadado do lábio superior, que nos dava a impressão de ter sido picado pelas abelhas... Ele, porém, não se importava com isso; preferia ficar assim, com o lábio a parecer inchado, a rapar tão preciosa zona capilar... [ABRANCHES 1947: 161-162].

Na confluência entre ficção e realidade, Pinheiro admite a confusão entre o homem e o actor naquela que veio a ser sua esposa e “que se apaixonara infantilmente pelo desgraçado Custódia da *Severa*”¹⁴³; circunstância igualmente acusada por Blasco: «Muita gente se espantou de me ver assim [grávida]. Não supunham que o morgadinho do *Brasileiro Pancrácio* chegasse um dia a ser mãe. Nem eu!» [BLASCO 1908: 203].

Teatro, sociedade, sociabilidade e poder

Actores e público pelo binóculo

Lucinda Simões revela uma mentalidade burguesa típica da época, resumindo a sua ideia de ordem social à apreciação positiva que faz quando, ao referir-se à época da Regeneração, afirma: «É verdade que naquele tempo, o regime era sadio./ (...)/ E, aparte aqueles que tinham fortuna de suas famílias, os outros morriam pobres.» [SIMÕES 1922: 63]. Filia-se, desta forma, na promoção burguesa da desigualdade entre classes [VAQUINHAS et al. 1993: 443]. E, se bem que se distancie em causa própria do padrão, descrevendo-se uma mulher economicamente independente¹⁴⁴, assumindo a direcção de espectáculos e de companhias, estreando dramaturgos que assinalam uma ruptura no teatro dominante (a exemplo de Zola¹⁴⁵ e de Ibsen¹⁴⁶), e enfileirando entre as primeiras portuguesas a publicar memórias, o facto é que demonstra perfilhar igualmente a ideologia burguesa da desigualdade entre géneros¹⁴⁷. Isto mesmo nos revela o testemunho

que deixa sobre o caso que abalou o seu círculo em 1870, o processo Vieira de Castro¹⁴⁸, e a participação na onda de contestação à condenação deste político e escritor que assassinou a esposa sob alegação de adultério – crime socialmente aceite no tocante à “honra do marido”. O caso envolveu figuras públicas, como Camilo Castelo Branco, amigo do réu, que escreveu propositadamente a peça *O condenado*¹⁴⁹ (“com intenção agressiva contra os juízes”¹⁵⁰, dado que o processo se encontrava em julgamento), apresentada pela empresa António Moutinho de Sousa, no Teatro Baquet, do Porto, e na qual Lucinda interpreta a Filha do Condenado¹⁵¹. O caso é também sintomático de como o teatro se constitui um veículo do ideário burguês; e é ainda, revelador de costumes da época, no que ao matrimónio nestes círculos diz respeito, nomeadamente, a sua intencionalidade económica e de promoção social¹⁵², bem como o padrão instituído na diferença de idade entre os cônjuges. Lucinda configura ainda o paradoxo do Homem Oitocentista – simultaneamente entusiasmado pelo progresso e nostálgico de um tempo que o antecede [VAQUINHAS et al. 1993: 445] – ao notar apologeticamente a inauguração da linha férrea em Portugal¹⁵³ (1856-1857) e ao evocar, contrita, uma Sintra irremediavelmente transformada por este meio de transporte¹⁵⁴; ou ainda, dando voz ao comum lamento pela demolição do Passeio Público¹⁵⁵ (1879) que deu lugar à Avenida da Liberdade, em Lisboa.

Na narrativa de Simões, como na da maior parte dos memorialistas, perpassa a fascinação pelas elites, mencionando, quer em Portugal quer no Brasil, a convivência com famílias ilustres, e fazendo do camarim – como José Carlos dos Santos – um “salão de recepção”, frequentado por literatos, artistas, jornalistas, embaixadores, homens de estado, entre quem se estabelece cumplicidades:

[Referindo-se a J. C. dos Santos] Foi também um *enfant gâté* do público, dos autores, dos tradutores e dos amigos. O seu camarim, em D. Maria, era um centro literário e artístico de primeira ordem¹⁵⁶. Ali se reuniam: o Felner, o Biester, o Ricardo Cordeiro, o Latino Coelho, o Joaquim da Costa Cascais, o Manuel de Macedo – (...) então cenógrafo (...), e que era, ao mesmo tempo, um homem de vasta cultura literária –, ali se juntava, enfim, a elite dos homens de letras daquela época, os melhores actores, os primeiros jornalistas, entre os quais pontificava o António Augusto Teixeira de Vasconcelos. [ROSA 1917: 115];

[Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, em 1880] O meu chamado camarim eram salões de recepção! Mostravam-se com ostentação a estrangeiros recém-chegados! Também assim devia ser para quem os frequentava.

Quantas vezes se juntaram, passando a noite em agradável conversação, o ministro da França, o da Bélgica, o da Itália, o da Alemanha e o da Argentina.

Não falando de homens de estado e grandes vultos do país, que também eram assíduos frequentadores. Todas as noites, pelas 11 horas apareciam os *reporters* de todos os principais jornais.

Chamavam eles a essa hora de *rendez-vous*... ir tomar água! As novidades eram sabidas antes de se escreverem no próprio jornal!... [SIMÕES 1922: 136];

É também muito para apreciar o meio social em que vivemos.

Aos artistas está reservado esse privilégio.

Os nossos íntimos, as nossas relações mais ou menos cerimoniais, tudo pessoas escolhidas, de marcada distinção. O *dessus du panier*.» [SIMÕES 1922: 64].

O teatro encontra-se, deste modo, associado a fenómenos de (re)afirmação social, quer do público quer do próprio actor: «A frequência do teatro integrou os hábitos de sociabilidade adoptados pela burguesia, não só para apreciar como também para se exhibir. O espectáculo não decorria apenas no palco, mas sobretudo nos corredores e salões onde se confirmava uma ordem e se reafirmava um conjunto de relações.» [VIDAL 2014: 211]. O prestígio e a celebridade do actor constrói-se, assim, numa rede de relações que o potenciam. Neste sentido, a maioria dos memorialistas, actores cujos nomes, assinalados em vários monumentos, passaram a figurar na história, deixa-se entrever na sociabilidade e no apoio colhido junto de uma classe possidente com actividade nos sectores literário, teatral, jornalístico, político e, até mesmo financeiro, a exemplo das parcerias estabelecidas entre actores e empresários. Mesmo actores que, aqui ou ali, se declaram inaptos, dadas as suas origens sociais e educação, acabam por corresponder a requisitos de sociabilidade que potenciam a sua promoção. Isidoro, por exemplo, revela-se-nos orgulhoso da amizade do Conde de Farrobo, lisonjeado pela “estima de muitas e importantes pessoas”¹⁵⁷ – alvo da atenção de uma classe que o próprio celebra –; aceite pelos actores notáveis da época, até na qualidade de ensaiador substituto de José Carlos dos Santos¹⁵⁸, – colega que lhe dedica uma tradução¹⁵⁹ –; amigo do reputado publicista Júlio César Machado, seu biógrafo e a quem encomenda uma peça¹⁶⁰. Em 1870, no retorno ao palco do Trindade, após um interregno por motivos de saúde, o actor

demonstra-se surpreendido pela recepção que lhe é feita, circunstância descrita como inesperada pelo facto de manter uma vida recatada, associando, deste modo, a celebridade do actor à sociabilidade:

Apesar de muito débil, fui obrigado pelas circunstâncias da empresa a representar. O teatro estava falto de espectáculos e espectadores, e eu pela minha vida retirada e modesta, conservo pouquíssimas relações, e portanto, não esperava que pelo facto de aparecer em uma comédia num acto, já vista de mais a mais, fosse motivo para dar gente... foi logo para mim de bom agouro saber que S. M. El-Rei honrava o espectáculo com a sua presença!... e a casa quase que encheu!... Apareci em cena, e como por um movimento combinado, todos se puseram de pé, desde o camarote de El-Rei até aos últimos lugares das galerias e fui recebido com uma salva de palmas!... [FERREIRA 1876: 68].

E dá-se, simultaneamente, a ver no seu carácter jovial, de “criatura alegre”¹⁶¹, qualidade, sobretudo, valorizada na convivência e contra a ideia corrente do actor cómico que, fora de cena, se mostra de “mau humor”, “melancólico” e “contrariado”, notando-se como positiva a contiguidade entre personagem e personalidade, expectativa do público com relação ao actor cómico fora do palco¹⁶²:

(...) faceto, folgazão, gracioso desde a palavra até ao gesto, um homem que nos faz rir na cena e fora da cena; criatura que, ao sair do palco, não se entrega a morosa tristeza, ao indizível mau-humor, que de ordinário persegue na vida os espíritos que escolheram por profissão o divertir-nos, e que, ao lavarem a caracterização no camarim, ficam pálidos, melancólicos e contrariados!

Não! Porque Isidoro é o homem jovial e risonho, o *bon-vivant*, o patusco de toda a hora, aquele tipo que o Cavaleiro de Oliveira gostava tanto, para sociedade e convivência, que chegou a dizer das pessoas graves e sisudas: se o homem se puser ao ofício de viver sério, criará malvas à porta. [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 41].

Santos é igualmente referido na correspondência a paradigmas que configuram os meios privilegiados onde se move, citando-se aspectos da sua personalidade afável (“fisionomia simpática e maneiras insinuantes”¹⁶³; “bom”¹⁶⁴, “meigo e pródigo”¹⁶⁵), de homem culto, viajado, bom conversador (“bem falante”¹⁶⁶ e “conversador espirituoso”¹⁶⁷,

possuidor de uma “larga ilustração”¹⁶⁸), que, tanto versa sobre literatura contemporânea como sobre a política em França ou sobre as suas impressões de viagem¹⁶⁹; cultivador da aparência (“boa pinta”¹⁷⁰, “bem trajado”¹⁷¹); requisitado em récitas promovidas pela rainha (D. Maria Pia)¹⁷²; visitado no camarim pelo ministro da justiça¹⁷³; chamado ao camarote do rei (D. Luís) que lhe dispensa palavras amáveis (“- Santos, nunca me hei-de esquecer de si”¹⁷⁴); promotor, na qualidade de empresário, de uma récita oferecida à princesa Ratazzi¹⁷⁵, enchendo o Teatro da Rua dos Condes com os “mais eminentes escritores e jornalistas”¹⁷⁶, deputados, etc. No poema cómico *A bengala*, sugerido pelo próprio actor ao dramaturgo Eduardo Garrido, e levado à cena em 1863, no Teatro D. Maria II, Santos figura “um elegante de vinte a vinte e cinco anos”¹⁷⁷, dando-nos conta do que se entendia ser na época um homem mundano, de sociedade, e que, em certos momentos, parece corresponder à descrição do próprio actor, presenteado, nas várias apresentações, com bengalas oferecidas por admiradores:

(...)

Pois digam lá: não estão vendo

Qu’isto é mesmo uma bengala

D’um homem *chic – du monde*,

Que fala bem com senhoras,

Que sabe entrar numa sala?

D’homem que foi a Paris,

Que anda co’a gente do *tom*,

Que conhece as *primas-donas*,

Que lê romances franceses,

Que põe banhas do Baron?

Não vêem talvez!... – Pois creiam

(Não é um tolo quem fala!...)

Que se conhece – e a prova

É que eu conheço na rua

O homem pela bengala!

(...).

[Eduardo Garrido, apud: SANTOS 1885: 7-8].

A lista de assinantes do *Álbum do Actor Santos* (aqueles que, em 1885, adquiriram exemplares), dá-nos uma ideia mais precisa do seu público. Entre cerca de duzentos e cinquenta nomes, encontramos uma profusão de títulos nobiliárquicos (marqueses, condes, viscondes, barões), na sua maioria, de outorga recente, entre os reinados de D. Maria II e D. Luís I, aquando de serviços prestados na Revolta da Maria da Fonte ou no Governo Fontista – “a nova aristocracia burguesa” [DIONÍSIO 1974: 169] promovida pela necessidade política de reforço do regime e, até mesmo, do Tesouro Público, visto poderem os títulos ser comprados [VAQUINHAS et al. 1993: 447-448]. De destacar ainda, entre os nomes averiguados, altos e médios funcionários do Estado, muitos dos quais, em funções no período do Rotativismo: ministros, governadores civis, presidentes de municípios e vereadores de câmaras, militares de alta patente (coronéis, capitães, tenentes), magistrados, deputados, pares do reino, diplomatas, cônsules, directores gerais, chefes de repartição, inspectores, tesoureiros, amanuenses, entre outros, ligados a ministérios, à administração local, a repartições públicas (do comércio e indústria), a juntas (do crédito público), aos portos e à Alfândega, à Casa da Moeda, aos Correios, à Imprensa Nacional, etc. Encontramos igualmente em grande número os que então eram denominados capitalistas: industriais, empresários, comerciantes, proprietários rurais, e em menor número, académicos, escritores (também dramaturgos) e artistas. O mesmo público que ocorre à récita do actor, c. 1879, no Teatro de S. Carlos, descrito como: «(...) composto de tudo quanto há de mais ilustre nas letras, nas artes, na diplomacia e nas finanças (...)» [Guiomar Torresão, apud: SANTOS 1885: 128].

O exercício de agrupar indivíduos por funções torna-se algo improficuo se atentarmos que, nesta época, a burguesia intelectual se define pela pluralidade da sua actividade [VAQUINHAS et al. 1993: 464-465] nos campos da função pública, literário, jornalístico, político, entre outros. Nestas condições, entre aqueles que assinam textos reunidos no *Álbum*, encontramos Pinheiro Chagas¹⁷⁸, Mendes Leal, António Cunha de Belém¹⁷⁹, Tomás Ribeiro, Alberto Pimentel e Augusto Ribeiro. Figuram igualmente os dramaturgos, também tradutores de teatro e, na sua maioria, assíduos colaboradores na imprensa, Fernando Caldeira, Eduardo Garrido, Júlio César Machado, Joaquim da Costa Cascais, Eduardo Coelho e Guiomar Torresão. Constam ainda, os poetas ultra-românticos ou parnasianos António Cândido Crespo, Amélia Janny e Guilherme Braga; o filólogo e escritor Cândido Figueiredo; o teatrólogo brasileiro Luís Guimarães Júnior; e, António Feliciano de Castilho ou Visconde de Castilho, entre outras atribuições, escritor do regime, em cujo prefácio à colectânea de poemas de Pinheiro Chagas elogia o ultra-

romantismo em detrimento das novas correntes do Realismo e do Naturalismo, provocando a resposta de Antero de Quental e de Teófilo Braga, e espoletando, em 1865, a famosa polémica Bom Senso e Bom Gosto ou a Questão Coimbrã.

Relativamente à acumulação de funções da burguesia intelectual, Brasão aponta os possíveis conflitos de interesses e parcialidades ocasionadas, em concreto, na situação do dramaturgo que é também crítico de teatro. Neste sentido, relata-nos como Augusto Lacerda acaba por admitir a crítica negativa ao seu desempenho (na comédia *Os íntimos* de Eduardo Schwalbach) como uma retaliação, na sequência da decisão (tomada pela Rosas & Brasão) de adiar a montagem do drama assinado pelo crítico¹⁸⁰. Santos identifica, de igual modo, os dramaturgos aos críticos de teatro, designadamente, na reacção à preferência pela dramaturgia estrangeira no Teatro Nacional: «Portanto, o final desta empresa [Rosas & Brasão] fatalmente será o de todas, irá pondo de parte cada vez mais os originais portugueses; daí resultará o descontentamento dos autores e a crítica da imprensa.» [SANTOS 1885: XXVI].

A par da actividade mercantil, a burguesia especulativa aposta maioritariamente no sector das finanças públicas e empréstimos ao Estado, circunstância, em grande medida, incrementada na Regeneração, por via das obras públicas. Trata-se de um meio seguro de acumular dinheiro, preferindo-se o empate de capital em rendas estatais ao investimento em sectores produtivos de maior risco. Situação que compromete o crescimento económico previsto pelos regeneradores, e razão dos sectores-chave da economia portuguesa se encontrarem na mão de estrangeiros [VAQUINHAS et al. 1993: 446-447]. Neste meio, assistimos igualmente a uma acumulação de actividade no exercício de cargos políticos ou institucionais. A título de exemplo, constam entre os assinantes do *Álbum*: João [Henrique] Ulrich negociante de escravos, diplomata e político; Sebastião Pinto Leite, com interesses comerciais além-fronteiras, político e Par do Reino; António Augusto Pereira de Miranda, comerciante, e embora não cumulativamente, Provedor da Santa Casa da Misericórdia, 1º Governador do Banco de Portugal, Presidente do Conselho da Administração da Companhia de Caminhos de Ferro do Estado, Ministro da Fazenda e Ministro do Reino; só para mencionar alguns casos. A breve pesquisa aos nomes associados ao *Álbum* dá-nos assim uma ideia dos círculos sociais e artísticos afectos ao actor, bem como aos principais teatros públicos de Lisboa.

Em 1887, no Teatro de La Comedia, em Madrid, aquando da apresentação do *Demi-Monde*¹⁸¹, Simões descreve-se no domínio dos preceitos de convivialidade de uma classe, na troca pública de elogios entre actrizes que primam pelos ditos de espírito (à

semelhança do repertório burguês), episódio no qual a actriz recorre imagetivamente ao termo utilizado para o lugar de onde se ponteia a cena, “a concha” do ponto:

O camarim onde me vesti era o de Eliza Mendon[za] Tenorio, nesse tempo, a primeira actriz de Espanha. Éramos já muito amigas e imensas gentilezas lhe devia.

Não foi só o camarim, foi a sua própria criada que pôs à minha disposição, vindo vestir-me.

No final do 1º acto, apareceu Eliza e como tinha estado a assistir, na caixa do ponto, disse-me diante de todos que se achavam presentes... e não eram poucas pessoas!... “Estou a ouvi-la no lugar que me compete, a seus pés!”.

Fiquei gelada! E... sem saber como e ainda hoje não sei explicar a inspiração, respondi logo: “Não, a concha é que está completa, tem a pérola!”

Fizeram todos uma ovação estrondosa... às duas, e as frases correram de boca em boca.

Nunca me vi em tamanho apuro! [SIMÕES 1922: 170-171].

E exemplifica o partido que os actores podem tirar das relações com influentes, deixando-nos o relato de uma confessada “manobra política de bastidores” por ocasião da série de apresentações da Companhia do Teatro do Ginásio, em Madrid, em Maio de 1883¹⁸². A acção da actriz precipita a quebra do contrato com artistas que se deslocaram na condição da interpretação de determinado repertório, no caso, a peça *Divorçons!*¹⁸³. Note-se como, na transcrição que se segue, a actriz apresenta ao reputado dramaturgo espanhol o argumento de que a peça seria apresentada por “artistas secundários”, o que não se nos afigura plausível, tendo em conta o elenco¹⁸⁴ destacado para o efeito e a responsabilidade da apresentação. E ainda, como a acção da imprensa é determinante para o desenrolar dos acontecimentos. De referir que, apesar da menção a títulos em francês, as peças são apresentadas em português:

Estava destinado ser Madrid a praça escolhida para a minha primeira e última *manobra política*... mas política de bastidores.

Tinha prevenido em Lisboa que a única coisa de que fazia questão era dos meus quatro papéis predilectos e escolhidos: *Demi-monde*¹⁸⁵, *Teresa Raquin*¹⁸⁶, *Dalila*¹⁸⁷ e *Divorçons*¹⁸⁸.

Mas, dias antes de partirmos, fui prevenida de que teria de prescindir do *Divorçons* por ser esta peça reclamada por dois artistas que faziam parte da companhia e não iriam sem essa condição.

Fiquei tão contrariada que me passou pela cabeça não seguir... mas, reflectindo melhor... confiei no caso.

Depois da estreia em Madrid, conversando uma noite com o insigne dramaturgo D. José Echegaray¹⁸⁹, perguntou-me qual era o meu papel preferido. Respondi-lhe que me agradavam todos, mas o meu predilecto era aquele que não poderia representar em Madrid, por exigência de dois artistas secundários, que a isso obrigava a empresa! – o *Divorçons*.

Grande protesto de D. José, dizendo que sempre essa peça era representada pelos primeiros artistas, o que tal não podia deixar de ser.

No dia seguinte, toda a imprensa comentava o caso... e... ganhei a partida.

Representei o *Divorçons*. Saí-me muito bem. [SIMÕES 1922: 153-154].

Augusto Rosa, por sua vez, deixa-se entrever na preparação da estreia profissional, na cidade do Porto, em 1872, apresentado pelo pai ao círculo de relações afecto a este último, formado por “homens de letras, jornalistas, poetas e artistas”, numa espécie de captação de benevolência daqueles que viriam a ser os espectadores e divulgadores da efeméride na imprensa.

Ilustrativo da influência da imprensa na carreira do actor é o facto de Isidoro dedicar a este sector as suas *Memórias*. Provam-no, também, as campanhas jornalísticas a favor da integração de artistas em companhias e respectivos teatros, a exemplo de Simões e de Blasco – no caso desta última, em conjugação com o poder político. A actriz relata como o seu segundo volume de memórias cumpriu intentos publicitários, espoletando a intervenção do senador Júlio Ribeiro, proponente no parlamento de um projecto-lei, aprovado em 1920¹⁹⁰, com vista à integração da actriz no Teatro Nacional, processo largamente secundado nos jornais:

Concluo confessando a minha gratidão e eterno reconhecimento para com a imprensa em geral, tanto de Lisboa como do Porto, de quem (depois do público) tenho sempre recebido favor e indulgência!...

Glorio-me de ter sido louvado, guiado e aconselhado por muitos de seus respeitáveis membros, que se alguma vez foram injustos para comigo, foi somente por me dispensarem benevolência em demasia!

É, pois, à imprensa portuguesa que eu dedico este meu inocente trabalho (...).
[FERREIRA 1876: 171-172];

Em princípios de 1904 tive a mais clara demonstração dos sentimentos de generosidade e justiça que existem adentro das consciências dos jornalistas portugueses. Como todos os teatros estivessem abertos e eu me encontrasse sem escritura, toda a imprensa de Lisboa, com raríssimas excepções, secundada por alguns nomes do Porto, se levantou num protesto unânime contra a injustiça dos empresários, que assim me tinham posto no *Index* da sua excomunhão. (...).

(...).

A campanha foi encetada por um artigo das *Novidades*, devido à pena habilíssima de Melo Barreto e visava mais directamente o Teatro da Trindade, onde, segundo a crítica, eu deveria estar por direito de conquista.

Ao contrário do que sucedeu há anos com a minha eminente colega Lucinda Simões, que a imprensa impôs ao Teatro de D. Maria II, o generoso movimento em prol da minha causa não deu resultado. [BLASCO 1908: 214-215];

Foi em 1920 que atirei à publicidade esse livro da minha alma, que é *A vagabunda*.

A sua leitura acordou no coração de Júlio Ribeiro, senador dos mais eloquentes, um gesto de piedade, um brado de justiça, que o levou a apresentar, no Parlamento, um projecto-lei, para a minha entrada, como societária, no Teatro Nacional Almeida Garrett. [BLASCO 1920: 33].

Também Brasão, cujo círculo de apoio é inclusivamente forte no Brasil¹⁹¹, aponta a influência da imprensa no regresso aos palcos, aos 66 anos de idade, na sequência de uma diagnosticada doença da laringe, que o leva a retirar-se, em 1917, no que se afigurava ser uma despedida da carreira. Volvidos meses, já recuperado, integra nesse mesmo ano o elenco do Teatro Nacional, facto que associa à publicação de uma entrevista com o jornalista e escritor Joaquim Leitão.

Abranches relata, por sua vez, a renitência dos colegas em apresentá-la ao actor espanhol, Díaz de Mendonza¹⁹², enquanto primeira actriz da companhia, dada a sua não correspondência a preceitos, desde físicos (estatura, beleza, maneira de vestir) a culturais, designadamente, no domínio de línguas estrangeiras e da conversação. Assim na viagem para o Brasil, em 1910, com a companhia do Teatro Nacional, onde a bordo do vapor

viaja a companhia espanhola (Maria Guerrero e Díaz de Mendonza), com destino à Argentina:

O[s] meu[s] colega[s] Carlos Santos e Ferreira da Silva, logo acamaradaram com os ilustres viajantes. Eu fugi sempre de toda a convivência, assustada com o meu *espanhol de contrabando* (...). Além disso, andava entretida com o meu *flirt*. Kubelik, de entre todas as damas que iam a bordo, distinguira com a sua simpatia a mais insignificante, a menos bonita, a mais miúda de todas elas... e isso encantava-me! Os nossos diálogos eram de um cómico irresistível: ele falava-me em francês, eu respondia-lhe em mau espanhol, e muitas vezes pedia auxílio à mímica, depois de esgotar os meus poucos conhecimentos da língua de Cervantes (...).» [ABRANCHES 1947: 218-219];

Díaz Mendonza, quando soube que era uma companhia portuguesa, de teatro do Estado, que ia também a bordo (eles seguiam para a Argentina), mostrou curiosidade de saber qual era a primeira artista do agrupamento. E Carlos Santos, vexado por não lhe poder mostrar nenhuma que viajasse com o “estadão” com que viajava Maria Guerrero, indicou-lhe a actriz de melhor figura e apresentação... Eu era tão insignificante, vestia-me com tal modéstia que ele não teve coragem de me apontar.

Chegada a hora do sarau, a tal pseudo actriz da nossa companhia disse versos, uma outra, bastante leviana, mas muito ilustrada, tocou e cantou ao piano; Maria Guerrero também se exibiu em recitações; os marinheiros trabalharam com graça e talento; alguns passageiros contribuíram com as canções, mais em voga, dos seus países de origem.

Fechei eu a noite com a apresentação da *Aneidota* de Marcelino Mesquita... Foi um delírio...

Então, Díaz Mendonza enfiou o braço no de Carlos Santos e disse-lhe: “- Se ha usted equivocado, amigo... la primera es esta!”. E todos me rodearam, me abraçaram, dando-me os parabéns... e eu, muito atrapalhada, só gastava os meus “muchas gracias”... que outra coisa não achava para dizer! Não achava, nem sabia, esta é que é a verdade...” [Ibidem, 220-221].

Não deixa, contudo, de referir a protecção de uma pessoa influente, não nomeada, que, após a saída da actriz do Príncipe Real, na sequência do divórcio do empresário, lhe promete «(...) um futuro tranquilo, sem preocupações materiais, cercada de respeito, de amor... e óptima situação num teatro de primeira categoria.» [ABRANCHES 1947: 177],

por mão de quem ingressa, em 1902, no Teatro D. Amélia, apresentando-se entre os mais prestigiados artistas da época, e alargando os seus horizontes artísticos pela mão de Augusto Rosa:

Entretanto, a minha vida teatral, tal como me fora prometido, modificava-se por completo e eu caía num meio de elevada categoria artística [Teatro D. Amélia], entre os Rosa, Brasão, Lucinda e Lucília, Ferreira da Silva, Rosa Damasceno e um empresário tipo único... Estava de facto, num teatro de primeira categoria e, por essa razão, me sentia deslocada...

A peça escolhida para a minha estreia apaixonou-me; não só porque tinha imenso espírito mas porque eu iria representar mais um papel de rapaz¹⁹³... Só me atrapalhavam as observações de Augusto Rosa que me queria bem *talon rouge*¹⁹⁴... a mim, que apenas tinha realizado, até àquela data, papéis de garoto das ruas. [ABRANCHES 1947: 183].

Este seu “conselheiro espiritual e material”¹⁹⁵, com quem mantém uma relação marital entre 1902 e 1904, introduz também a actriz na cultura das elites, na educação do gosto como na aproximação à literatura teatral:

E indicava-me o Cifuentes para os *tailleurs*, a Martin, para a *haute-couture*... Era obrigada a ler tudo quanto se relacionasse com o teatro; vivia em regime escolar... No fim dos ensaios tinha que ouvir uma página de Racine, duas de Shakespeare; assinava o *Théâtre* e tinha aulas de francês ao meio-dia... (pouco aproveitei porque fui sempre uma negação para línguas). Li as *chumbativas* memórias de Alexandre Dumas, traduzidas não sei já por quem, e os *Paradoxos* de Diderot, com que discordei desde o início, que ele me perdoe...

Em suma: encantava-me no teatro e aborrecia-me de morte em casa! Esquecia-me de dizer que, sendo o meu conselheiro um bric-a-braquista, ainda roubava uns minutos aos meus lazeres para lições de Arte Antiga. Mas, como nesse tempo ainda não tinha o gosto apurado, ligava tanta importância às cadeiras Império como às austríacas... Tanto me impressionava uma jarra de vidro coalhado como qualquer *potiche* das Caldas; não diferenciava um Pillement¹⁹⁶ de qualquer óleo contemporâneo... não distinguia um Gobelin¹⁹⁷ da mais vulgar e moderna tapeçaria. [ABRANCHES 1947: 186].

A actriz revela igualmente a ligação a figuras da política e da imprensa, mormente identificadas ao círculo monárquico¹⁹⁸, entre outros, Aníbal Soares – com quem mantém uma relação – e Afonso Lopes Vieira, parceiro de Augusto Rosa na campanha vicentina¹⁹⁹ que contou com a colaboração de Abranches. Frequentam-lhe ainda a casa os publicistas e poetas Vicente Arnoso, Maria da Cunha e Cacilda de Castro.

Entre o seu círculo de relações, Blasco refere bastamente nomes da burguesia intelectual, adjuvantes quer no lançamento da carreira da actriz em Lisboa quer, mais tarde, na carreira internacional. Em 1888 é apresentada pelo poeta e dramaturgo Acácio Antunes²⁰⁰ a Sousa Bastos, para se apresentar no Teatro Avenida²⁰¹ e, numa tentativa igualmente gorada, pelo crítico literário Silva Pinto²⁰² a Francisco Palha, no Teatro da Trindade²⁰³. Na época de 1891/1892, já contratada para o repertório de operetas no Teatro da Trindade, em Lisboa, reúne à noite, em sua casa, algumas pessoas “para fazer música”, onde o conde de Ficalho²⁰⁴ a ouve cantar o fado e a incita a fazê-lo em público²⁰⁵. Em 1893, antes de se estreiar naquele teatro, nas canções do género Yvette Guilbert²⁰⁶ (que só conhecia por via do que lera), aconselha-se junto de um cenáculo²⁰⁷, reunido para o efeito no Hotel de L’Europe²⁰⁸, formado pelo cônsul da Rússia (Komarov), que a acompanha ao piano (“ensaiador primoroso das récitas *chics* da alta sociedade”²⁰⁹), e por um corpo diplomático, com “representantes de todas as cortes da Europa”²¹⁰ que lhe validam a apresentação. No Verão de 1896, no Teatro D. Amélia, explorado em sociedade artística, canta nos intervalos canções francesas e fados com versos novos, todas as noites, pelo punho de vários escritores, entre os quais, Esculápio²¹¹; canta igualmente fado, com versos de Bulhão Pato, no Clube dos Makavenkos, por ocasião do aniversário do escritor, de cujos convivas fazem parte Urbano de Castro²¹², o actor Telmo Larcher, entre outros²¹³. Destaca, entre os que lhe são mais afectos, Rafael Bordalo Pinheiro (“era muito meu amigo”²¹⁴); os colegas do jornal *Novidades*²¹⁵, Albino Forjaz de Sampaio²¹⁶ (“camarada espiritual”²¹⁷), Emídio Navarro²¹⁸, Dantas Baracho²¹⁹ (“tão amigos”²²⁰); mas também, Tito Martins²²¹, Brito Camacho²²² e Gualdino Gomes²²³. Em 1908, quando parte em digressão para o Brasil, vão despedir-se da actriz²²⁴, entre outros, Hogan Teves²²⁵, Silva Passos²²⁶ e André Brun²²⁷. Nesse mesmo ano, em Paris, encontra-se com Magalhães Lima²²⁸, António José de Almeida²²⁹, futuro presidente da república, e Aquilino Ribeiro²³⁰ (“que me enchiam de atenções e me alegravam com a sua palestra espirituosa e amiga”²³¹).

Em 1909, Blasco é apresentada em Paris, por Xavier de Carvalho²³², jornalista republicano radicado nesta cidade, à escritora Juliette Adam²³³, que então promovia uma

festa em benefício dos sobreviventes do terramoto do Ribatejo²³⁴, e que a introduz na roda da “alta sociedade internacional”²³⁵. A atriz passa a ser solicitada para se apresentar em vários salões, num dos quais, na casa da família imperial russa, canta ao lado de Chaliapin²³⁶, “o famoso baixo, então em plena celebridade”²³⁷, sublinhando o seu à-vontade nestes círculos onde reputados republicanos, a exemplo do jornalista e da escritora, convivem com a aristocracia europeia. Logo de seguida, é contratada para o Casino de Paris, dando início à carreira na Europa²³⁸:

Logo que cheguei a Paris, comecei sendo solicitada a cantar nos grandes salões da aristocracia internacional, a par e passo que assinava contratos para exhibir-me nos principais palcos da Europa.

Juliette Adam quis ser a minha amável introdutora na roda dos escritores, jornalistas e artistas de nomeada, que formavam a sua escolta de honra, e pediu ao bom Xavier para me levar a sua casa, templo de arte e bom gosto, perto de Paris, a Abadia de Gif. [BLASCO 1938: 17];

Pouco depois da festa de Madame Adam, recebi no hotel a visita do intendente da Princesa Yorievski, convidando-me da parte de sua Alteza Real Imperial para cantar no Palácio de Neuilly. (...). Sempre tive a habilidade de me adaptar rapidamente a todos os meios. Numa cabana ou num palácio, estou sempre à minha vontade.

E que sociedade!

O Grã-Duque Paulo da Rússia e esposa, a Condessa de Hohenfelsen; Marquesa de Montebello; Grã-Duquesa Maria de Saxe-Coburgo-Gotha; Princesa Beatriz de Saxe-Coburgo-Gotha; Princesa Lobanoff; etc.

(...).

Todas estas senhoras conversaram demoradamente comigo, informando-se de coisas portuguesas com grande interesse, aplaudindo com entusiasmo as minhas canções francesas, espanholas, napolitanas, e o nosso fado, que acompanhei à guitarra, achando-lhe muita analogia com a toada melancólica dos cantares russos. [BLASCO 1920: 163].

Mantendo uma tradição secular, a aristocracia convoca para os seus salões, não só o teatro, como os actores em destaque, que ensaiam ou figuram nas peças geralmente interpretadas pelos da casa (familiares e amigos), e apresentadas aos círculos que lhes correspondem. Isidoro regista, por volta de 1852, as apresentações com a família da Marquesa de Vagos, no palácio de Aveiras de Baixo²³⁹; mais tarde, é convidado pelo

conde de Farrobo a ensaiar um espectáculo no teatro da Quinta das Laranjeiras, figura com quem vem a estabelecer uma relação de proximidade:

Em 1860 fui convidado pelo Exmo. Conde de Farrobo para ensaiar um espectáculo no teatro da quinta do seu título... Em tão boa hora fui, e de tal modo agradei a sua exa., que nunca mais deixei de passar em sua companhia todo o tempo de que podia dispor.

(...).

Tive a honra de ser contado no número dos seus amigos e, como tal, me apresentou às pessoas das suas relações!... Nos últimos dois meses da sua atribulada existência, passei a maior parte das noites na sua companhia, até que em 24 de Setembro de 1869, tive o desgosto de o ver expirar-me nos braços!! [FERREIRA 1876: 65-66].

Em 1864, na casa do conde de Rio Maior, Santos dirige uma récita com originais em língua francesa²⁴⁰, e é igualmente em francês a folha de sala, desempenhando a condessa um papel de camareira²⁴¹. Na década de 1870, Augusto refere o irmão, João Rosa, na direcção de ensaios em casa dos viscondes de Carnide e o repertório, então em voga, de comédias em um acto: «A moda estendia-se até às récitas nos salões, porque, após os célebres espectáculos das Laranjeiras, em que se fez de tudo, desde as peças grandes às operetas, e muito bem, diziam, o que depois se representava eram pequenas comédias.» [ROSA 1915: 85]. Os viscondes de Trancoso, “para saírem, diziam eles, da vulgaridade das pequenas comédias, representaram no seu palacete, à Graça, o *Frei Luís de Sousa*”²⁴², requisitando, desta feita, Rosa Pai para a direcção²⁴³. Em ambos os salões, circula a mesma assembleia nobiliárquica, a par de literatos como Bulhão Pato²⁴⁴ e Gervásio Lobato: «A sociedade que frequentava os salões dos Viscondes de Trancoso era a mesma que frequentava os dos Viscondes de Carnide.» [Ibidem, 87]. Já no século XX, em 1912, Lucinda Simões é convidada para ensaiar uma récita na casa da Condessa de Burnay²⁴⁵, e, em 1903, Pinheiro participa com os principais actores do Ginásio²⁴⁶ numa récita que certa duquesa, não nomeada²⁴⁷, oferece aos seus netos, ainda crianças, no teatrinho do Palácio da sua residência, ao Rato. Entre os memorialistas, é o único não fascinado pelas elites, narrando a altivez e desconsideração no tratamento dado aos actores, bem como a subserviência demonstrada da parte destes. Desconstrói, deste modo, a imagem da então (como hoje) celebrada duquesa, inclusivamente, por Gervásio Lobato, que lhe nota “dotes

artísticos”²⁴⁸ que o narrador não reconhece, a começar pela escolha da peça (*Tribulações do Mané-Côco*²⁴⁹) e a acabar na censura e subsequentes cortes que lhe faz – por alegada imoralidade, irreligiosidade, referência política e “pornografia” –, reveladores de um conservadorismo beato e tacanho. A pormenorizada narrativa desta convivência²⁵⁰ é do seguinte modo sintetizada:

Agora digo eu isto:

- que nunca beijei a mão à sra. Duquesa;
- que não pedi para ver a sala de jantar da sra. Duquesa²⁵¹;
- que não bebi a taça de champagne na copa do rico palácio da sra. Duquesa, servida pelo laçao emproado da sra. Duquesa;
- que nunca esperei pela sra. Duquesa para ensaiar, porque quando passava meia hora da hora marcada, ia-me embora²⁵².

E o Vale arrepelava-se, arreliava-se, zangava-se dizendo-me sempre isto:

- Tu és um republicano!

Hoje chamar-me-ia... bolchevista!

Puf! [PINHEIRO 1929: 89].

Só António Pinheiro se constrói fora do paradigma de sociabilidade entre as classes possidentes, enquanto voz crítica e incómoda, exemplificada na actividade de síndico, chamado a participar, nessa qualidade, nos alvares da Primeira República, na reforma das instituições ligadas ao teatro. Em 1911, é nomeado para a comissão de sindicância do Teatro Nacional e integra o Conselho da Arte Dramática²⁵³; no mesmo ano, é indigitado professor do Conservatório (Escola da Arte de Representar)²⁵⁴, sem que tal implicasse, contudo, uma prévia relação pessoal com o ministro tutelar em funções, ao contrário do sugerido por certa imprensa. Pinheiro é acusado de entrar no quadro de docência sem concurso, do que o mesmo se defende afirmando ter requerido o lugar na condição daquele, ao contrário do segundo concorrente, Inácio Peixoto. Isenção que o ministro alega como uma prerrogativa aquando da instituição de um novo organismo, como aquele que vinha substituir o antigo Conservatório, podendo a nomeação ser feita directamente pelo Governo. De resto, comparando o currículo dos dois únicos concorrentes, é patente a vantagem curricular de Pinheiro que, em 1909, organizara um curso de formação em teatro, no âmbito do sindicato:

Cheguei ao ministério, pedi para ser apresentado ao Dr. António José de Almeida, a quem nunca tinha falado, e que era então o Ministro do Interior do Governo Provisório, e disse:

- Sr. Ministro, agradeço a V. Exa. a honra da minha nomeação, mas ela surpreendeu-me visto eu ter requerido concurso para o lugar.

Ao que S. Exa. o ministro respondeu:

- Nada tem que se admirar. O primeiro provimento de lugares, quando se cria um novo organismo, pode ser de nomeação ministerial. Eu tinha em meu poder, para essa cadeira, dois requerimentos, o seu, que a requeria *por concurso* e outro, de Inácio Peixoto, que a requeria *sem concurso*. Entre o que queria o lugar *por concurso* e o que o queria *sem concurso*, não hesitei. Por isso fiz a sua nomeação e está muito bem feita! Adeus! E vá já tomar posse do lugar.

- Mas este jornal... e mostrei *O Mundo*.

- Não faça caso. Tudo isso é política. Isso é por causa da eleição do Presidente. Eu advogo a eleição do Dr. Manuel de Arriaga, ele [o director do referido jornal] do Dr. Bernardino Machado. É política! Não faça caso! [PINHEIRO 1929: 232-233].

O actor narra-se, assim, no centro de ataques, com vasão através da imprensa, que não deixará de sugerir como associados à sua proveniência social, indicando-nos a relevância desta na “leitura” do indivíduo, bem como da sua maior ou menor vulnerabilidade, dependendo das cumplicidades estabelecidas com os poderes. Refere-se ao projecto de reforma do Teatro Nacional, em 1911, e à proposta referente ao “quadro extraordinário”²⁵⁵, votado por unanimidade: «A imprensa gemeu em furibundas tarefas à minha pessoa, pois que o Dr. Júlio Dantas e Luís Barreto da Cruz eram invulneráveis para o caso, e o único a que todos se podiam atirar era eu... que não tinha sido banhado no [E]stígio²⁵⁶.» [PINHEIRO 1929: 247]. Ao contrário de Isidoro, profeta da sua própria história e herói que vence o estigma social, a narrativa de Pinheiro é a de um herói em luta permanente contra estigmas e práticas – empreendimento não só pessoal, mas que estende ao colectivo:

Que diabo! Era de mais! Tinha fundado a Associação! Tinha enfrentado o movimento de reclamações dos artistas! Tinha sido eleito para a comissão de sindicância do Teatro Nacional! Mais ainda! O Conselho de Arte Dramática tinha sido dissolvido e tinha sido criado o Conselho Teatral onde a Associação tinha o seu representante, e esse delegado era eu! – Mas ainda havia mais! Tinha sido escorraçado

do Teatro de D. Amélia por uma questão de honra e encontrava-me desempregado!
[PINHEIRO 1929: 233].

Tido por alguns como orgulhoso²⁵⁷, elogiado pela “integridade brônzea do carácter”²⁵⁸, por outros, a que se acrescenta um saber e brio profissional que o faz benquisto entre colegas²⁵⁹, António Pinheiro associa-se, na narrativa, a pessoas ou realidades consideradas menos prestigiantes, desde o seu primeiro ensaiador (António Silva, “o bate-casacas”)²⁶⁰ à experiência dos mambembes no Brasil²⁶¹, retratando-se na independência e integridade que o leva, por exemplo, a recusar pactuar com procedimentos de auto-promoção junto da imprensa:

Ninguém dirá ao vê-lo em cena, encarnando as mais diversas e complexas personagens, ou ao vê-lo fora do tablado, modesto afável e cativante, que o seu espírito, sobremaneira ilustrado e disciplinado por forte inclinação científica, é uma das organizações mais completas de lutador que se podem encontrar. Neste nosso meio tacanho, rotineiro e incapaz de qualquer iniciativa rasgada, os temperamentos como o de António Pinheiro, rarissimamente são compreendidos e muito menos auxiliados. (...). (...) alguém que, sendo um grande artista, não é menor carácter. [Agostinho Fortes, apud: PINHEIRO 1924: 204];

Se hoje, eu ainda sou o que ele acima diz [referindo-se ao supracitado depoimento de Agostinho Fortes] no tocante ao meu feitio, podem calcular o que eu seria aos vinte e sete anos, novo, já experimentado e batido nas lutas e revezes da vida!

Não suportava uma vilania, não tolerava a menor ofensa pessoal ou mesmo colectiva; não dobrava a cerviz à prepotência; ninguém, moralmente, me levava de vencida no que eu supusesse ser, ou fosse, a verdade, a razão, o direito, a justiça!

Humildei-me muito e muito, mas nunca, até hoje, me humilhei.

(...).

Há uma independência que coloca um homem sempre acima de todas as víboras, lacraus e sapos que o queiram morder ou babar com o seu vírus e cuspo peçonhento.

Essa é a *independência da miséria*.

E esta eu tenho-a à farta (...). [PINHEIRO 1924: 205];

[Referindo-se à imprensa] Mas eu não peço, nem nunca pedi, para escreverem coisa alguma que me diga respeito, nem mando escrito o que de mim eu quereria que

dissessem, e ainda menos peço rectificações – por esquecimento – no dia seguinte ao das minhas encenações. Aqui está em que consiste o meu *orgulho* que tanto *engulho* causa a tanta gente. [PINHEIRO 1929: 487-488].

Como refere Pinheiro relativamente a um colega não nomeado, a sociabilidade e o estabelecimento de relações entre os sectores sociais de influência, não basta à projecção do nome e da carreira de um actor («Morreu e ninguém se lembra de um papel em que ele se tivesse salientado! Era muito gracioso, cá fora, na rua, no café, na ceia!... mas no teatro, que sensaborão!» [PINHEIRO 1924: 305, Nota 1]); mas, como o próprio sublinha (embora refira, no caso, um actor cujo nome passou para a história), não deixa de ser um vector a considerar para o fenómeno da celebridade:

A propósito de Taborda, recordo-me do seguinte.

Sendo, como era, na rua, um actor popular, afamado, que todos conheciam, era frase vulgar, que a muitas pessoas ouvimos dizer: “- Quando o Taborda morrer, o enterro dele deve ser uma coisa imponentíssima!”.

Estas e outras frases de igual significado, dizia toda a gente.

(...).

Mas que desilusão!

O préstito fúnebre de Taborda²⁶², não correspondeu nem ao alto valor da glória nacional perdida, nem à expectativa e ao reclamo que em vida se fazia ao seu enterro!

Mas também tiveram logo uma razão para justificar este abandono do glorioso artista na morte!

- Ele, também, não se dava com pessoa alguma! Não convivia!

Sim, porque o valor e a glória estão... na taberna e no café!

Sic transit gloria mundi! [PINHEIRO 1929: 152-153].

Dentro e fora do Teatro Nacional

É a convite de Francisco Palha, comissário do governo no Teatro D. Maria II, que Isidoro integra, em 1863, o elenco deste teatro, classificado pelo Conselho Dramático²⁶³, actor de primeira classe. Vinculado aos teatros do Ginásio e das Variedades e, portanto, às comédias ligeiras e às mágicas, desempenha aqui um repertório “sério”, de comédia e drama²⁶⁴, contudo, não sem oposição. Se aos actores da primeira companhia nacional se aceitavam origens artísticas e sociais diversas, o mesmo não parece pacífico vinte anos

decorridos, prova do pioneirismo desta instituição “na construção do estatuto social e profissional do actor” [BRILHANTE 2014: 18]. Na imprensa, Isidoro é referido como um “actor grotesco e indigno de fazer parte da companhia do Normal”²⁶⁵, “sem nenhum merecimento artístico que o recomendasse para este teatro”²⁶⁶. A detracção chega aos seus futuros colegas, revelando-lhe a actriz Gertrudes²⁶⁷ o boato entre eles, a seu respeito, dando-o como “um homem intratável, quase um selvagem, incapaz de fazer companhia às senhoras”²⁶⁸. As imagens de homem “selvagem” e “intratável” e de actor “grotesco”, podem relacionar-se com o estigma social do actor, o meio “desprovido” onde nasceu e se criou, a sua condição de auto-didacta, sem instrução oficial, e igualmente, a sua formação artística de baixo-cómico, conjuntura não ajustada ao então esperado perfil de um actor do Teatro Nacional. Integrado nesta instituição pelo então comissário régio Francisco Palha, seu protector, o próprio acha-se na necessidade de justificar a sua admissão nesta companhia:

Disse mais tarde o Exmo. Sr. F. Palha, quando me escriturou para o Teatro D. Maria II, que, ainda que eu não tivesse sido classificado pelo Exmo. Conselho Dramático em 11 de Junho de 1861, bastava o desempenho que eu tinha dado à parte de Francisco, na comédia *Não é com essas!* para estar moralmente autorizado a admitir-me na qualidade de actor de primeira classe!... [FERREIRA 1876: 71].

Situação equiparada é denotada por Santos relativamente a António Pedro, actor com uma proveniência social e percurso artístico semelhante ao de Isidoro: «Tenho ultimamente ouvido dizer que a António Pedro lhe falta o seu público, que não é aquele o seu teatro [D. Maria II]; não concordo.» [SANTOS 1885: XXXI]; «(...) António Pedro não precisou de teatro nem de público especial para ser aplaudido.» [Ibidem, XXXII].

Três relatos incidirão sobre a administração de Francisco Palha no Teatro D. Maria II, em dois períodos distintos, de 1862 a 1866²⁶⁹, e de 1868 a 1870. No primeiro, exercendo funções de comissário do governo, cargo do qual se demite em 1866 para explorar uma companhia de iniciativa privada, levando consigo parte do elenco do Teatro Normal para o Teatro da Rua dos Condes, num compasso de espera pela conclusão (em 1867) do novo edifício de que é promotor – o Teatro da Trindade. Regressa depois, em 1868, à administração do Teatro Normal, mas já na qualidade de representante de uma empresa – a sociedade do Teatro da Trindade. Entre os memorialistas, só Isidoro e José Carlos dos Santos estiveram directamente implicados, numa ou em ambas as fases.

Pertencentes a uma geração posterior, Lucinda Simões e Augusto Rosa não deixarão de mencioná-las, denotando uma relação familiar próxima com actores ou directamente envolvidos nos acontecimentos (Rosa pai) ou que os presenciaram (actor Simões), dando, assim, conta da significância que lhes foi atribuída no meio do teatro.

O elogio de Isidoro à iniciativa privada no teatro e o encómio que tece a F. Palha como um dos seus impulsionadores, de cuja acção o teatro do Estado terá beneficiado, toma os contornos de um discurso defensivo quando contraposto à narrativa de Simões e à culpabilização do comissário pela desorganização da companhia do Normal, que a mesma revê como causa do subsequente desinvestimento estatal – indicando-nos que as condições em que este sai do Teatro D. Maria II não teriam sido isentas de crítica²⁷⁰. Isidoro louva o braço-de-ferro administrativo de Palha, enquanto comissário do governo, referindo aumentos, mas também cortes nos salários, bem como o afastamento de artistas (“aumentando a quem merecia, cortando ao mesmo tempo a quem entendeu não merecer!... dispensando quem entendeu não ter merecimento”). De facto, logo em 1862, as medidas de Palha para reequilibrar as comprometidas finanças do Teatro incluem a redução da época teatral para dez meses (de Setembro a Junho) e uma consequente redução do ordenado dos artistas (“os que recebiam o máximo da classe podiam passar a receber o médio ou o mínimo” [SEQUEIRA 1955, I: 256]), para além de lhes atribuir novos encargos nas despesas de guarda-roupa, obrigações no desempenho até quatro papéis ditos de “condescendência” (contra a preferência do artista) e restrições relativas aos benefícios [SEQUEIRA 1955, I: 252-253]. Quanto aos aumentos, estes corresponderiam a gratificações “pelo comportamento, zelo e mérito” [Ibidem, 252] dos actores. Resoluções que afastam da companhia Gertrudes e, muito previsivelmente, Emília das Neves, a qual, ainda que rebatida por alguns, é incensada por um significativo grupo “com sólidas amarras na política e no jornalismo”²⁷¹, nunca desistindo dos seus avultados ordenados²⁷², nem de impor as suas cláusulas de excepção [Ibidem, 256]. Em 1865, Palha aumenta dois meses (Julho e Agosto) à escritura dos actores, no fito de ganhar um tempo de ensaios para o repertório da época seguinte, medida que José Carlos dos Santos, Emília Letroublond e César de Lacerda não aceitam²⁷³. Da acção do comissário e subsequente afastamento do Teatro Nacional com alguns dos seus artistas, Simões destaca o abuso de poder e, igualmente, da confiança do Estado (“mentindo à confiança que o governo depositava nele”), visto que as resoluções implementadas por Palha, e que levaram ao afastamento de actores e, portanto, à desagregação da companhia – entendida como a mais-valia do Teatro Normal – foram sempre secundadas pelo governo em

funções²⁷⁴; em suma, acusando o comissário de provocar uma situação da qual se esquivava e da qual tira, depois, proveito:

[Referindo-se à associação do Teatro das Variedades, formada em 1857, e da qual Francisco Palha faz parte] E aí está mais uma associação produzindo os seus salutares efeitos em todo o sentido progressivo!

Daí por quatro anos aparece na administração do Teatro de D. Maria II o Exmo. Sr. Francisco Palha e vem completar a obra que as associações tinham começado, desfazendo em pouco tempo a coacção em que até ali pareciam estar os diferentes comissários régios!

Aumentando a quem merecia, cortando ao mesmo tempo a quem entendeu não merecer!... dispensando quem entendeu não ter merecimento, para dar lugar ao merecimento real!... conseguiu em pouco tempo reunir no Teatro de D. Maria II a melhor companhia que até ali se tinha visto²⁷⁵! [FERREIRA 1876: 168-169].

O teatro normal em D. Maria estava constituído com todas as garantias para os artistas. A companhia era a mais completa que temos tido em língua portuguesa.

- Emília das Neves, Manuela Rey, Emília Adelaide, Camila Simões, Mariana Rochedo e o Tasso, Rosa (pai), Santos, João Rosa, Teodorico, César Pola, Isidoro, Pinto de Campos, Domingos Ferreira, Correia...

O Fiscal do Governo era o Francisco Palha. Fez uma temporada brilhante e lucrativa. Mas abusou do seu poder e da influência do cargo, e, mentindo à confiança que o Governo depositava nele, tal intriga forjou que dividiu a companhia, levando metade consigo e deixando a outra metade desbaratada.

Se hoje o Governo abandona com indiferença o teatro e os artistas, os culpados foram estes, sem poder alegar uma única razão de queixa, que desertaram, uns por traição, outros por inépcia. [SIMÕES 1922: 56].

Augusto Rosa, numa crítica mais velada, refere igualmente o “abandono” do comissário e nomeia os “primeiros” artistas que este “arrastou consigo” (omitindo, curiosamente, Isidoro):

Francisco Palha em 1866 abandonou o teatro para ir ser empresário do Rua dos Condes, enquanto não estava pronto o Teatro da Trindade. Para fazer parte da sua nova companhia arrastou consigo alguns dos primeiros artistas que estavam em D.

Maria, como Tasso, Santos, Emília Adelaide, Delfina, Emília Letroublon. [ROSA 1915: 141].

Em Outubro de 1868, durante o governo reformista do Marquês de Sá da Bandeira, estando o Teatro D. Maria II sob a alçada do Ministro do Reino, D. António Alves Martins – Bispo de Viseu –, o ex-comissário Francisco Palha volta à gestão daquele teatro, mas, desta feita, na qualidade de empresário, representante da sociedade proprietária do Teatro da Trindade, agora detentora dos dois teatros e fundindo as respectivas companhias [SEQUEIRA 1955, I: 294]. Este acontecimento é, no geral, entendido pelos depoentes como uma viragem na história do Teatro Nacional, em que, pela primeira vez, se conjuga a interrupção da administração directa do Estado, a anulação do subsídio atribuído anualmente à companhia e a concessão do edifício à exploração de empresas²⁷⁶.

A proposta concorrente à de Palha e da Sociedade do Teatro da Trindade²⁷⁷, é assinada por José Carlos dos Santos e pelos dois empresários de teatro, Pinto Bastos e José Joaquim Pinto, e, embora oferecendo melhores condições, é, no entanto, preterida, recorrendo o Governo a uma “habilidade engenhosa” [Ibidem, 295] para justificar tal preterição²⁷⁸. Estas circunstâncias serão bastante comentadas na imprensa e, juntamente a outros factores, contribuirão para a contestação de Palha e do novo regime aplicado ao Teatro, culminando na interrupção, ao fim de dois anos (1870), de um contrato previsto cessar ao fim de quatro (em Junho de 1872) [Ibidem, 292]. É no período desta exploração, mais precisamente em 1869, que Isidoro se queixa do excesso de trabalho pelo acúmulo das funções de ensaiador e de actor, revelando o ritmo alucinante dos espectáculos e a circunstância de ter de se apresentar, na mesma noite, nos dois teatros da empresa (Teatro da Trindade e Teatro D. Maria II): «(...) [o] excessivo trabalho que então me davam no Trindade, ensaiando e representando óperas, sendo obrigado a dar a voz que não tinha, e dias de duas representações e noites em dois teatros!» [FERREIRA 1876: 66]. Em 1870, ano da interrupção da exploração de Palha no D. Maria, é diagnosticada ao actor uma doença de peito e de garganta, que o mesmo entende antes como um esgotamento (“um sério esfalfamento”²⁷⁹), ficando impossibilitado de trabalhar durante cerca de um mês²⁸⁰ – interrupção inusitada num actor que se descreve pelo brio profissional: «(...) até então nunca se tinha transtornado espectáculo algum por minha causa!» [FERREIRA 1876: 67].

Entre os factores que levaram à rescisão do contrato com a Sociedade do Teatro da Trindade, Rosa aponta de forma vaga o descontentamento dos actores e as suas “justas reclamações”, bem como o desagrado dos “mais zelosos cultores da arte dramática”, sob alegação da inviabilidade do Teatro Normal sem o apoio estatal (“para evitar a quase completa decadência do teatro nacional, que sem o auxílio do governo não poderia, pelo menos, conservar o seu antigo esplendor”). Os factos vêm confirmar que, em Julho de 1870, Emília das Neves (entretanto readmitida na companhia, Pinto de Campos, Silva Moreira, João Rosa júnior e César Polla assinam um apelo ao governo pedindo a rescisão do contrato sob alegação de incumprimento da parte da empresa, e pedindo o retorno do Teatro Normal ao regime de administração directa do Estado, no que são secundados pela imprensa e por uma extensa lista de reconhecidos escritores e dramaturgos [SEQUEIRA 1955, I: 306-307]. Como referido, aquando do processo do concurso, este grupo de pressão já se indispusera contra Palha, na voz corrente, pouco afecto às peças originais em língua portuguesa²⁸¹ e, do mesmo modo, contra o novo regime, gerando, além do mais, reparos e protestos as restrições que o mesmo impõe à entrada franca de autores no Teatro, agora exclusiva aos que constassem do repertório da companhia²⁸².

O contrato é, pois, rescindido a 18 de Agosto de 1870 e a sobredita petição encontra acolhimento no governo ditatorial de Saldanha – instaurado a 19 de Maio pelo último golpe de Estado chefiado pelo marechal –, passando o Teatro D. Maria II, por decreto de 24 de Agosto do mesmo ano, ao anterior regime [Ibidem, 307], para o que, como nota Rosa, se restaura o subsídio governamental e se indigita no cargo de comissário António Maria Pereira Carrilho²⁸³. Este retorno, no entanto, durou apenas quatro meses, voltando o Teatro a ser posto a concurso ainda em Setembro de 1870, já que o governo de Saldanha entretanto caíra a 29 de Agosto, sucedendo-lhe governos reformistas, favoráveis à mudança de regime do Teatro. Desta feita, o concurso é ganho pela empresa de José Carlos dos Santos e José Joaquim Pinto (Santos & Pinto)²⁸⁴.

À visão positiva de Rosa no que à decisão do Bispo de Viseu diz respeito (“com o seu braço forte, deu o golpe de misericórdia”) e relativa convivência do narrador com a “semi-privatização” do Teatro – da qual mais tarde veio a beneficiar –, contrapõe-se a de Simões que, como vimos, sublinha do novo regime a retirada das “garantias” conferidas aos artistas, o distanciamento tutelar e correspondente desinteresse e desinvestimento da parte do Estado: «Com a subida ao poder do Bispo de Viseu, o governo tinha retirado a protecção que dava ao Teatro D. Maria (...)» [SIMÕES 1922: 73]. Rosa, também retém a perda que a mudança significou para os artistas do Nacional, afectos agora a uma

empresa, nomeadamente, no que à pensão de reforma diz respeito, passando a usufruir exclusivamente dela os actores “que já tinham adquirido os seus direitos”. Na verdade, o decreto de 10 de Outubro de 1868, só a garante aos actores da companhia classificados na 1ª e 2ª classe e que ao tempo “tivessem 15 ou 20 anos de serviço” e é também só relativamente a este grupo que se respeita a duração dos contratos (ou escrituras) ajustados no regime anterior [SEQUEIRA 1955, I: 299], nada garantindo aos demais. Desta situação, Rosa sugere ainda um congelamento da progressão na carreira artística (“conservando as classificações”), com as devidas repercussões salariais:

[Referindo-se ao comissário do governo para o Teatro D. Maria II, em funções entre 1866 e 1868] Luís da Costa Pereira era um grande indolente, e para dirigir um teatro não é bastante ser-se um homem culto, é também preciso ter actividade e qualidades administrativas. Portanto, o teatro foi caindo e chegou à última. As receitas e o subsídio do governo não chegavam para a sua manutenção.

Francisco Palha, representando a sociedade proprietária do Teatro da Trindade, tomou por contrato de 14 de Outubro de 1868 o Teatro D. Maria, sem subsídio.

Fundiu as companhias dos dois teatros e assim administrou até que pediu a rescisão do contrato, alegando entre várias coisas as justas reclamações não só dos actores, mas de muitos dos mais zelosos cultores da arte dramática, que solicitaram esta providência como indispensável para evitar a quase completa decadência do teatro nacional, que sem o auxílio do governo não poderia, pelo menos, conservar o seu antigo esplendor.

O contrato foi rescindido por decreto de 18 de Agosto de 1870.

Novamente o governo tomou conta da administração, concedendo ao teatro um subsídio maior do que o antigo. Fixou este subsídio em 8.000\$000 réis e mais o imposto de um por cento sobre as lotarias, que já antigamente existia.

Mais uma vez continuou a ser mal administrado, até que o bispo de Viseu, com o seu braço forte, deu o golpe de misericórdia, acabando com a gerência por conta do governo, pondo o teatro a concurso e conservando as classificações e as reformas, mas apenas dos artistas que já tinham adquirido os seus direitos.

O teatro foi adjudicado a José Carlos dos Santos, que tinha por sócio o velho Pinto (...).» [ROSA 1915: 141-143].

Apesar de ter trabalhado no Teatro Nacional, sob dois comissariados e nos dois regimes, José Carlos dos Santos não é abrangido pelo direito à pensão de reforma, circunstância

que, em 1877, um deputado associa a restrições anteriormente feitas, que associamos ao regime decretado pelo Bispo de Viseu:

Como de todos é sabido, em nome de um princípio que se exagerou excessivamente e que então se julgava salutar para este país, cortou-se em um dia e de um só golpe, o futuro de alguns homens, que nutriam a grata esperança de poderem acolher-se, mais tarde, à sombra benéfica dos seus direitos adquiridos.

Não venho agora discutir se se fez bem, se mal. Venho lamentar que esses homens – artistas, que pelo seu aturado estudo e pelo seu árduo trabalho, faziam florir um dos mais virentes ramos da árvore da moderna civilização, ficassem reduzidos a ter de esmolar o pão de cada dia, quando, faltando-lhes as forças, porque a velhice ou a enfermidade os levassem de vencida, se vissem inutilizados para o desempenho da sua pesada tarefa. [Ferreira de Mesquita, in: «Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 de Janeiro de 1877», apud: SANTOS 1885: 137.]

O comentário aos factos que abriram caminho às novas disposições governamentais referentes ao Teatro Nacional, revela da parte dos narradores uma tendência para a estrita personalização dos acontecimentos. Simões, aponta nas suas causas Francisco Palha e o Bispo de Viseu; Rosa, a incidência de intelectuais com pouca aptidão administrativa no cargo de comissário, referindo-se a Luís da Costa Pereira e a António Maria Pereira Carrilho. Ainda que, na época, falar de um determinado tempo e de determinadas figuras permitisse ao leitor contemporâneo associar-lhes um sentido político, a generalizada tendência para a personalização – quando a preocupação narrativa é também a de um contributo para a história – denota uma ideia do teatro e, por extensão, do meio artístico, enquanto realidades alheias ao devir político e social.

O que não se menciona nas narrativas e que vai determinar a mudança de regime do Teatro Normal, em 1868, é antes de mais reflexo da grave crise económica e social que o país atravessa e que marcará a segunda fase da Regeneração. A política fontista de “materialismo estéril”²⁸⁵ e dos grandes investimentos nas obras públicas, desacompanhada de um real crescimento económico e, portanto, precipitando a diminuição das receitas estatais, vai traduzir-se num aumento galopante da dívida externa e interna, pondo em risco a solvência do Estado e o precário equilíbrio de um país vulnerável a factores de ordem externa. Assim, com a implicação do Brasil na Guerra do Paraguai (1864-1870) e o inerente retraimento económico verificado neste país pelo esforço de guerra que afectará largamente a dependente economia portuguesa, quer na

redução do volume de exportações²⁸⁶, quer no tocante à drástica diminuição das remessas em dinheiro, expedidas maioritariamente pelos emigrantes. Em 1866, uma das cíclicas crises da economia capitalista atinge o mercado financeiro da Grã-Bretanha, e com este, a economia europeia, provocando uma subida nas taxas de juro e a compulsiva restrição ao crédito. Interinamente, a incipiente indústria portuguesa vê-se ameaçada pela falta de capital e pela concorrência de países com uma indústria tecnologicamente avançada, como a França, com quem se celebra um contestado tratado de comércio. Ao crescimento do desemprego e da mendicidade nos meios urbanos, junta-se a acentuação da pobreza no meio rural – aquele onde se concentra a actividade prevalecente do país – devido à seca e ao mau ano agrícola de 1867. Segue-se-lhe uma crise alimentícia pela escassez da produção e correlativo aumento do preço de bens alimentares de primeira necessidade. Neste contexto, e no mesmo ano, com vista ao reequilíbrio das finanças do Estado (e subsequente reabilitação do país nos mercados financeiros de Londres e de Paris que asseguram a maior parte dos empréstimos), o governo fusionista de Joaquim António de Aguiar e Fontes Pereira de Melo aposta maioritariamente num aumento da carga fiscal, não só no que ao imposto directo diz respeito, como ao imposto indirecto sobre o consumo – aquele que atinge indiscriminadamente a população em geral. Além desta, e de outras medidas tomadas no afã da redução das despesas estatais, apresenta ainda uma proposta de lei²⁸⁷, visando o reordenamento administrativo do território e a extinção de seis distritos e vários concelhos – certamente interferindo com o caciquismo local, mas também com a autonomia e com referentes identitários das populações.

São basicamente as supraditas medidas – desligadas da realidade social do país – que irão encontrar uma forte contestação, mobilizando de norte a sul do país (ilhas incluídas) cidadãos até aí pouco politizados, desde as classes mais desprovidas, aos sectores comercial e industrial (mormente na cidade do Porto), passando pela classe política e pela formação de vários grupos de oposição, de que resultará o movimento da Janeirinha (01-01-1868) ou a chamada Revolução de Janeiro. «Caía assim, perante a pressão das ruas um ministério [governo] que desfrutava de um amplo apoio parlamentar» [CUNHA 2003: 84] – o que nos elucida sobre o divórcio entre o país político e o país real [Ibidem, 79, 224]. Este acontecimento anuncia o fim do fusionismo entre o que hoje denominaríamos a direita – Partido Regenerador – e a esquerda – Partido Histórico –, distanciando-se deste último e da sua conivência com as políticas regeneradoras, o grupo dos reformistas – só mais tarde, em 1870, formalizado como Partido Reformista – cujo mentor é precisamente o Bispo de Viseu. Depois da Janeirinha, os reformistas integrarão

quatro governos (de 1868 a 1871)²⁸⁸, assumindo o Bispo funções de Ministro do Reino, organismo tutelar do Teatro Nacional. A sua política afirma-se pela negativa (anti-fontista e anti-despesista), sem um verdadeiro programa revolucionário, resumindo-se no combate ao défice e à ideia de austeridade económica e de parcimónia nas despesas do Estado (“Moralidade, economias!”²⁸⁹). O seu mentor é também autor do decreto que reduziu em cerca de 40% o número de deputados²⁹⁰ e de medidas que instituíram deduções nos salários, subsídios e pensões de reforma dos funcionários públicos e equiparados [Ibidem, 143]. É, pois, neste contexto, que as novas disposições relativas ao Teatro Normal terão lugar, correspondendo a breve interrupção do modelo implementado em 1868 (com Francisco Palha) à incursão de um governo não reformista²⁹¹.

No que à política se refere, a narrativa de Simões centrar-se-á antes na situação crítica europeia e nos acontecimentos do último terço do Oitocentos que levaram à reconfiguração de regimes e de nações. Da vizinha Espanha, refere a deposição e o exílio da rainha Isabel II, em 1868, levantando o véu da situação crítica deste país²⁹², palco de várias guerras civis (Guerras Carlistas) e de frequentes golpes de Estado, na sequência dos quais o trono é posto à disposição de vários monarcas europeus, inclusivamente, do ex-regente de Portugal, D. Fernando (viúvo de D. Maria II) e do príncipe Leopold Hohenzollern. Este último, envolvido na contenda que dará pretexto à Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), no decorrer da qual se afirmarão duas novas potências europeias, com a Unificação da Itália (1870) e da Alemanha (1871). A Comuna de Paris, essa primeira república operária socialista, instituída durante a guerra (1871), cuja violenta repressão antecipou os massacres do século XX perpetrados por um Estado europeu contra os seus próprios cidadãos – e pairando como um fantasma sobre a Europa nas décadas seguintes²⁹³ –, só indirectamente é citada na referência a um jovem *ex-communard* arrependido, ávido de integração nos círculos dominantes que Simões frequenta em Londres, por volta de 1875. A memorialista comenta os efeitos da derrota de França no seu círculo, em termos de uma verificada reviravolta de opinião. Numa primeira instância, entendida, como um “justo castigo”²⁹⁴ pelo “orgulho estonteante”²⁹⁵ dos franceses, todavia, após a rendição das tropas francesas na Batalha de Sedan (01-09-1870) e o prolongamento da guerra com o cerco feito a Paris (20-09-1870), assinala a generalizada indignação contra a Alemanha²⁹⁶ – indicando-nos a omissão, nas narrativas do seu círculo, quanto ao facto de o cerco ter sido prolongado de comum acordo entre as chefias francesa e prussiana, com vista ao derrube da Comuna de Paris. A indignação contra a Alemanha ressoa no momento presente ao da escrita das memórias (1918),

perante a realidade da Primeira Guerra Mundial e o novo confronto na prossecução das políticas imperialistas dominantes (“Quem poderia então prever 48 anos depois?”²⁹⁷).

No que ao processo da Unificação da Itália diz respeito, a narradora dá voz à “comoção”²⁹⁸ dos católicos na perda temporal do Papa sobre a cidade de Roma (1870) e subsequente auto-proclamação de prisioneiro no Vaticano («Ninguém via a Itália engrandecida!...» [SIMÕES 1922: 47]). Dos Balcãs, menciona de passagem a “grave questão da Herzegovina”²⁹⁹, referindo-se à revolta das populações eslavas cristãs (1875) contra o império otomano, que assim se desagrega na sequência da guerra russo-turca (1877-1878) e pela intervenção das grandes potências europeias. Após a guerra franco-prussiana e já na Terceira República francesa, no ano de 1875, cita Léon Gambetta (radical que passou a defender o republicanismo oportunista) como “a figura predominante”³⁰⁰, “o ídolo de Paris”³⁰¹, por ter evitado uma nova revolução popular³⁰². A renúncia ao trono espanhol de Amadeu de Sabóia (1872-1873), a instauração da breve Primeira República (1873-1874), dando azo à última guerra carlista e, por fim, a subida ao trono do herdeiro de Isabel II, merecerá da depoente a apreciação de tudo ter voltado “ao normal”³⁰³. Comentário que se conforma ao recuo político verificado na Europa como em Portugal, na sequência dos acontecimentos. Em 1871, o Partido Reformista – o único a condenar o encerramento das “Conferências do Casino”³⁰⁴ – vê o seu projecto de reforma constitucional, no sentido democratizante, vetado³⁰⁵. A situação agora é das facções conservadoras que venceram, e Fontes Pereira de Melo, o “Bismarck” português³⁰⁶, manter-se-á no único governo perdurável da segunda fase da Regeneração³⁰⁷.

Isidoro e José Carlos dos Santos constam entre os actores que saem com F. Palha do Teatro Nacional, em 1866. O último não chega a estreiar-se no Teatro da Trindade, desligando-se desta companhia para explorar, entre 1867 e 1870, com o sócio Pinto Bastos, o Teatro do Príncipe Real. As seis subseqüentes épocas teatrais em que o Teatro Nacional é concessionado à sua empresa (1870-1876)³⁰⁸, correspondem, na sua maior parte, ao governo fontista e à lenta recuperação de uma crise, sempre iminente mediante novos factores de ordem externa, dada a irresolução de problemas estruturais e debilitante economia do país. Neste sentido, deixa-nos o lamento de não ver satisfeitos pelo governo, ao longo desses anos, os vários pedidos de financiamento para melhoramentos necessários na sala de espectáculo, assumindo a empresa os seus custos, facto que opõe ao sucedido com as empresas que se lhe seguiram (Biester, Brasão & C^a, e, Meneses & Brasão)³⁰⁹, conseguindo do governo “contos de réis”, e a Sociedade dos Artistas

Dramáticos Portugueses, formada com os irmãos Rosa e Brasão, em 1880, “tudo que têm desejado”. A insistência no contraste do procedimento do governo para com a sua empresa quando comparado ao apoio dado a empresas posteriores, é indicativa de uma não correspondência, já pela alegada falta de assistência financeira, já pela hipotética perda de prestígio e/ou cumplicidade junto dos poderes decisores, que teria culminado com a perda da concessão do Teatro, ainda sob o ministério fontista («Ao fim de seis anos, uma comissão de literatos, nomeada pelo governo, deu o teatro a outra empresa.» [SANTOS 1885: XXV]):

(...) [referindo-se à Brasão, Rosas & C^a.] não podem queixar-se de não serem atendidos; tudo [sic] que têm desejado têm alcançado; eu é que nunca fui tão feliz; se quis a canalização do gás arranjada para que não houvesse alguma fatalidade, tive de a fazer à minha custa.

Lembra-se toda a gente do estado miserável e nojento em que estava a sala do teatro... mas é preciso também que se saiba que requeri milhares de vezes para que se atendesse a uma necessidade tão urgente. Pedi primeiro para reformar as cadeiras da plateia, depois requeri pintura do teatro... corredores e forrar os camarotes... Nunca recebi resposta favorável, sempre evasivas... sempre faltas de dinheiro... nunca recebi nada... ah! perdão já me esquecia, mandaram-me uma carrada de cordas para segurar os panos... e esta mesma generosidade foi devida talvez ao receio de que um dia os culpassem de terem sido a causa de ali ficarmos todos sepultados debaixo daqueles céus velhos. Seis anos depois gastavam-se contos de réis não só para embelezamento da sala, mas do palco, camarins, e até para uma luxuosa e notável canalização que serviu, segundo consta... pela primeira vez para efeitos de luz de um drama de *boulevard*. [SANTOS 1885: XXVI-XXVII].

Deste actor, retemos uma tomada de posição, considerando, sob evocação da *Comédie-Française*, o retorno do Teatro Nacional ao anterior regime de exploração (“administrando-o ele [o governo] por sua conta com um comissário inteligente à frente”), ou, em alternativa, defendendo um maior investimento estatal, traduzido num subsídio capaz de satisfazer as despesas de produção dos espectáculos (“despesas que têm feito com cenário, vestuário, etc.”). No mesmo sentido, insiste na vertente inicial de “teatro-escola”, não só no que ao desenvolvimento da dramaturgia nacional diz respeito, mas também na ligação do Teatro Nacional ao Conservatório (“fazer dali um futuro para alunos de declamação”) – indiciando o descuro deste aspecto e dando, simultaneamente,

voz à apreensão de professor nesta última instituição. Propõe, ainda, uma modalidade de redução no preço dos ingressos, de modo a permitir o acesso a uma maior camada populacional (“ao alcance de todas as bolsas”). E, no seguimento da crítica às opções da sociedade artística Rosas, Brasão & C^a. («Não desculpa não dar originais, montar peças estrangeiras com cenários deslumbrantes. Não é fazer teatro-escola, teatro normal, copiar tipos estrangeiros que a maior parte do público não conhece nem nunca viu.» [SANTOS 1885: XXVI]), vai ao ponto de defender um repertório dedicado exclusivamente à dramaturgia nacional, tanto clássica como moderna (“nem uma só tradução”) – posição talvez só mesmo sustentável mediante um inédito apoio estatal, improvável na exploração de empresas como a do narrador, em que as traduções sempre superaram o número dos originais:

Essa plêiade de bons artistas [referindo-se à sociedade artística Brasão, Rosas & C^a.] que já mostrou ao governo que por cá também se sabe representar, veja se consegue alcançar um bom subsídio, não o da Comédia Francesa... mas enfim, alguma coisa que sirva para de uma vez por todas fazer dali um teatro-escola, um futuro para alunos de declamação; dar exclusivamente originais portugueses, nem uma só tradução; dar uma récita por semana por meios preços para estar ao alcance de todas as bolsas; alternar com os originais novos as peças de Garrett, Gil Vicente, Camões, Feijó, António José, Pinheiro Chagas, António Enes; fazer reviver o teatro antigo de Mendes Leal, Cascais, Gomes de Amorim e outros; finalmente, seguir o sistema estabelecido pela Comédia Francesa(...).

(...).

Meus amigos, visto tudo terem alcançado dos poderes públicos, como já disse, e todos sabem, façam mais a derradeira tentativa para que o governo lhes pague as despesas que têm feito com cenário, vestuário, etc. administrando-o ele por sua conta com um comissário inteligente à frente, ou então que lhes dê o subsídio; assim é que não pode continuar por muito tempo, acreditem. [SANTOS 1885: XXVI-XXVII].

Isidoro, no culminar dos seus vinte e seis anos de carreira e incerto da autoridade em se pronunciar sobre o assunto (“pedindo ao leitor desculpa do meu arrojo em avançar proposições que, talvez, não me fosse dado avançar”³¹⁰), defende igualmente a concessão de um subsídio condizente à missão de um teatro nacional (“deve ser subsidiado pelo Governo com uma pensão que o habilite a satisfazer cabalmente, em tudo e por tudo, às obrigações de um teatro normal”) e a ligação deste à escola (“Aos que completarem o

curso com plena aprovação, dar-lhes lugar no teatro de D. Maria II”). O foco da atenção é dirigido para o ensino, entendido como meio para o aperfeiçoamento da arte. A sua proposta é a de um investimento estatal no sentido da democratização do Conservatório, isto é, que o ensino do teatro chegue aos “rapazes e raparigas pobres”, insinuando que a esta instituição acede um reduzido número de alunos, pertencente, por sua vez, a um grupo social restrito, circunstância que associa à redução da probabilidade de se encontrarem “talentos”, havendo, portanto, que abrir a outros grupos sociais e assim se aumentar essa probabilidade:

Da falta de escolas parece, à primeira vista, não haver razão para queixa, tendo por seu professor um principal cavalheiro [referindo-se a Duarte de Sá³¹¹] instruíssimo em teorias da arte dramática, e autor de um compêndio da mesma arte.

Mas, como há-de o seu compêndio fazer actores, se nem um só discípulo frequenta actualmente a escola?...

Dir-se-á que a escola já foi frequentada por um número regular de discípulos e o resultado não correspondeu ao merecimento do seu professor e do seu compêndio.

D’onde partirá a falta?... Será porque o sistema de ensino ali empregado seja ineficaz?... Não pode ser, porque segundo a opinião de pessoas autorizadas, o sistema está assente sobre as bases mais sólidas e mais racionais que é possível.

É ineficaz, sim, quando aplicado a discípulos com negação absoluta para a arte, como aconteceu à maior parte dos que frequentaram ultimamente aquela escola.

Querem saber o Governo e os poderes competentes como se pode elevar a arte dramática em Portugal à máxima perfeição?

É mandar[sic] aos estabelecimentos de caridade, onde se albergam rapazes e raparigas pobres, fazer uma escolha daqueles em que se manifestam as qualidades principais para representar; mandá-los ensaiar em uma ou mais comédias ligeiras, e sem que seja preciso chegar a representar, fazer-se de entre todos, uma escolha daqueles que mostrarem vocação para a arte e aplicar-lhes então o sistema de ensino da escola do Conservatório.

Estabelecer pensão a todos os discípulos e prémios aos que se distinguirem nos respectivos exames.

Aos que completarem o curso com plena aprovação, dar-lhes lugar no teatro de D. Maria II que a este tempo deve ser subsidiado pelo Governo com uma pensão que o habilite a satisfazer cabalmente, em tudo e por tudo, às obrigações de um teatro normal. [FERREIRA 1876: 169-171].

Teatro em ebulição: Música e comédia, drama e tragédia, ultra-romantismo e realismo

Na década de 1860, Simões aponta a desadequação entre a oferta e a procura dos teatros declamados, insistindo na escassez do público. Razão invocada para a incursão de actores na opereta, a exemplo de José Carlos dos Santos, na companhia do Teatro do Príncipe Real, circunstância fortemente criticada pela narradora, que, deste modo, reflecte a apreensão sentida no meio e que ressoa no tempo da escrita das memórias, terminadas em 1918³¹², e no fenómeno equiparado da predominância do teatro de revista e decorrente circunscrição do teatro declamado. O género musicado é, pois, anotado como uma constante no repertório do Teatro do Ginásio, assim como no dos dois teatros emergentes da capital – Teatro da Trindade e Teatro do Príncipe Real:

[Em 1868] Os teatros de declamação eram demasiados e o público pouco numeroso.

S. Carlos com as suas récitas de assinatura e o Circo Price, com as suas noites de elegância, faziam uma grande concorrência.

Tanto assim que, apesar do grande sucesso dos *Solteirões*³¹³, com o Santos, este resolveu mudar de género no seu teatro e dá a *première* da *Grã-Duquesa*³¹⁴.

Não valia a pena ter desorganizado a companhia do D. Maria, protegida pelo Estado, para ceder lugar à opereta, género burlesco³¹⁵. [SIMÕES 1922: 67-68];

[Entre 1868 e 1870] Também o Ginásio (...) inaugurou a época com opereta!... – *As Georgianas*³¹⁶. Eram três os teatros do mesmo género! Chegaram a dar a mesma opereta em dois teatros ao mesmo tempo³¹⁷, o Príncipe Real e a Trindade com *A flor de chá*³¹⁸. Agradou mais a de Santos. [SIMÕES 1922: 73-74].

Mas não é só. Por volta de 1866, Simões dá conta do aparecimento de números que associa à evolução dos efeitos especiais, obtidos através de luzes e de espelhos, como a “cabeça falante” (interpretada, no Ginásio, por Romão, e apresentada por Taborda); os espectros, outra combinação de espelhos que dava “perfeitamente a impressão de fantasmas impalpáveis”³¹⁹ – acrescentando que todos os teatros apresentaram peças apropriadas a este efeito³²⁰ –; a par de outras novidades “estranhas”³²¹, por exemplo, à companhia do Teatro do Ginásio, referindo-se aos concertos de copofone³²², de xilofone e de campainhas, apresentados por artistas estrangeiros³²³. E, embora a narradora não se

lhes refira, a apetência pelos espectáculos de variedades prolonga-se nos teatros de feira, realidade emergente a partir da segunda metade deste século.

No início de carreira, Eduardo Brasão e Augusto Rosa, nomes de referência do teatro declamado, não resistirão a apresentar-se no género musicado, aquando da sua passagem pelo Teatro da Trindade. O primeiro, entre 1867 e 1870; o segundo, em 1875, na opereta que fora um “sucesso colossal”³²⁴ em Paris, *A filha da Sra. Angot*³²⁵ – muito embora o seu contrato, como o do irmão, incluísse uma cláusula isentando-os de se apresentarem em operetas³²⁶. Os contratos de João e Augusto Rosa surgem na sequência do adoecimento de Isidoro e na tentativa de viragem para um repertório de comédia, indiciando a prática de adaptação de repertórios a actores e, simultaneamente, uma estratégia de mercado que o memorialista não deixará de elogiar a F. Palha:

O Teatro da Trindade, administrado por Francisco Palha, que explorava a opereta, tinha na época de 1874 a 1875 uma das suas “estrelas” doente. Era um contratempo que prejudicava o bom andamento dos espectáculos.

Francisco Palha, inteligentíssimo e atilado como era, lembrou-se de aproveitar os óptimos elementos que arrecadava no seu teatro, e de juntar-lhes mais outros novos, organizando assim uma companhia de comédia. [ROSA 1915: 105].

No Teatro da Trindade, Isidoro voltara a protagonizar um repertório de óperas burlescas e mágicas, género em que já se exercera no Teatro das Variedades, obtendo novos sucessos de que são exemplo *O Barba Azul*³²⁷ (na época de 1868/1869) e *Gata Borralheira*³²⁸ (em 1869), acabando por interromper a colaboração neste teatro, em 1872, durante um período de dois anos³²⁹, «(...) mais com o fim de descansar do que porque tivesse motivos de queixa da administração ou dos colegas (...)» [FERREIRA 1876: 129]. Regressa na época de 1874/1875³³⁰, mas gravemente doente, vem a falecer, pouco depois, em 1876³³¹. Além de Isidoro, pontificam neste teatro actores em destaque na época, e outros que se vieram a destacar: Delfina do Espírito Santo, Rosa Damasceno, Hermínia Adelaide, Florinda Macedo, Ribeiro³³², Leone³³³, Queirós e Taborda, este último, especialmente requisitado para as comédias (a exemplo de *Médico à força*³³⁴ de Molière). Rosa refere o regresso da opereta ao Trindade logo na época seguinte à da sua entrada (em 1876/1877), alegada razão para a sua saída³³⁵.

Rosa e Brasão passam também pelo Teatro do Ginásio, onde o primeiro, entre 1872 e 1874, se exercita numa série de comédias em um acto, então em voga, e a que não

falta música: «Nesse tempo as comédias em um acto eram um prato obrigatório em todos os espectáculos; serviam em geral para os fechar e terminavam quase sempre com um *couplet*. Em alguns desafinei.» [ROSA 1915: 85]. Destaca ainda a contracena em dramas³³⁶ com Emília das Neves (que deixara o Nacional, sob a gerência de Santos), assim como em comédias³³⁷, com Taborda. Alude à concorrência de público (“foi o teatro da moda”³³⁸) e aos dramaturgos e jornalistas que o frequentam (“o beijinho da literatura e da crítica”³³⁹). Simões, que se estreara neste teatro, na época de 1868/1869, refere este mesmo público e o à-vontade buliçoso do trio formado por Augusto António de Vasconcelos, Vieira de Castro e Ramalho Ortigão: «Sempre com grandes camélias vermelhas nas lapelas dos casacos, enormes charutos e como chegavam tarde, vinham sempre bulhentos.» [SIMÕES 1922: 74]. Brasão, que integra a companhia entre 1873 e 1876, alude ao ensejo de se apresentar aqui em papéis de maior responsabilidade, a exemplo do drama *Os enjeitados* de António Enes (1876), e retém alguns nomes do elenco: César Pola, Joaquim de Almeida, Leopoldo de Carvalho, Marcelino Franco, Maria das Dores, Emília dos Anjos, Jesuína Marques e Beatriz Rente³⁴⁰.

Nos depoimentos do *Álbum* de José Carlos dos Santos, a única menção à incursão do actor no género musicado é feita pelo próprio³⁴¹, referindo-se à montagem da ópera cómica *Grã-Duquesa de Gerolstein*³⁴², em 1868, no Teatro do Príncipe Real³⁴³. Santos é preferencialmente assinalado como “o primeiro actor dramático”³⁴⁴, ou mesmo, “o primeiro actor português”³⁴⁵. Dele referem-se, antes, as criações³⁴⁶ e interpretações num período balizado entre as duas estadias no Teatro D. Maria II (entre 1862 e 1875), num repertório que abrange o drama romântico, ultra-romântico e a alta comédia, com destaque para as peças clássicas e coevas de: Almeida Garrett, Mendes Leal, Ernesto Biester, Pinheiro Chagas; e entre as traduzidas: Molière, Alexandre Dumas (pai), George Sand, Paolo Giacometti, Octave Feuillet, Théodore Barrière e Lambert Thiboust, Alexandre Dumas (filho), Victorien Sardou.

A par das personagens desempenhadas, há a menção a personagens não desempenhadas pelo actor, nomeadamente, no *Otelo*, de Shakespeare. Santos, que lhe fizera “o cerco”³⁴⁷ com o *Antony* e o *Frei Luís de Sousa*, e que fora instigado à sua interpretação por Ramalho Ortigão e Pinheiro Chagas³⁴⁸, justifica o seu não cometimento avançando razões que denotam um distanciamento da tragédia (“não é para a nossa educação teatral, nem para a nossa organização”³⁴⁹), cujo paradigma, na geração que o precede, é o drama trágico francês, protagonizado por Emília das Neves, Tasso, Rosa pai e Teodorico³⁵⁰, entre outros. Aliás, contemporâneos de Santos demonstram renitência em

filiar as peças de Shakespeare na tragédia³⁵¹, a exemplo de Sousa Bastos que associa exclusivamente o género a autores franceses³⁵². Porém, o género é agora revisto e reabilitado à luz das tragédias do autor inglês, referidas nas memórias principalmente ao repertório de actores italianos que nos visitam a partir de 1868 (Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Giovanni Emmanuel, Ermette Novelli e Ermette Zacconi). Neste sentido, os poemas dedicados a Santos aproximando-o aos protagonistas shakespearianos, demonstram como estes enformam um horizonte de expectativa na carreira do actor: «Teu talento assombroso, audaz, gigante/ É do nosso teatro epopeia;/ Vimos *Otelo* aqui, vimos *Medeia*./ Relembramos o génio... és tão brilhante!» [apud: SANTOS 1885: 66]; «Tens, artista, os delírios de *Otelo*,/ Tens a chama/ Que inflama/ *Romeu*!» [apud: SANTOS 1885: 62]. O “ainda” na sua declaração: «(...) a arca do peito ainda não tinha poder suficiente e os pulmões e a laringe podiam atraí-lo-me... portanto, recuei.... Resignei-me.... Fugi... não me envergonho de o confessar.» [SANTOS 1885: XXXIII], indica-nos ser este um projecto afinal não realizado.

As duras críticas de Santos a Eduardo Brásio – aclamado intérprete de Shakespeare e de quem fora ensaiador no início de carreira³⁵³ – podem ser entendidas à luz da relutância do mestre que se vê ultrapassado pelo discípulo, até na circunstância de este último dar nome à empresa concorrente à de Santos, ganhando, em 1876, a concessão do Teatro D. Maria II (Biester, Brásio & C^a). Leitura previsível, e que, por isso, talvez não se esgote no seu pressuposto, se atendermos à sugerida divergência de modelos para a tragédia, que tudo indica ser para Santos o romântico, dada a sua admiração por Ernesto Rossi, cujo trabalho aprecia em Madrid e a quem convida para se apresentar em Lisboa³⁵⁴: «Foi em Madrid [1867], que pela primeira vez vi o trágico Rossi. Confesso que nunca na minha vida tinha visto representar assim!» [SANTOS 1885: XIX]; «(...) o que me resta dizer é que a primeira peça em que o vi foi no *Otelo*. Senti tal entusiasmo que, sem procurar ser-lhe apresentado, entrei no camarim como doido e atirei-me aos seus braços.» [Ibidem, XXIII-XXIV]. Augusto Rosa, por sua vez, filia Rossi na escola romântica, distinguindo-o, no repertório shakespeariano, dos conterrâneos Salvini, Novelli, Emmanuel e Zacconi, estes últimos referidos a uma prestação menos convencional³⁵⁵. E o facto é que, na preparação do *Otelo*, Brásio vai a Londres apreciar “de perto a escola inglesa moderna”³⁵⁶, correspondendo a sua interpretação às expectativas de certa crítica que a declara “em muitas coisas, superior à do Rossi”, “avantajando-se muito ao trágico italiano”³⁵⁷.

Há indícios de a advertência de Santos a Brasão ser do conhecimento público antes da edição do *Álbum* (1885), e mesmo, antes das interpretações deste último no repertório shakespeariano³⁵⁸, já que, nas *Memórias* de Brasão, a admoestação aparece referida ao ano de 1879³⁵⁹, precisamente aquele em que o actor inicia no *Hernani*³⁶⁰ o trabalho preparatório com vista ao supracitado repertório – ao qual, por sua vez, fora instigado aquando da sua prestação no *Kean*, peça em que Dumas pai inclui um monólogo do *Hamlet*³⁶¹. A admoestação é, todavia, mantida passados os anos, erigindo-se simultaneamente numa defesa do repertório de eleição de Santos, a alta comédia ou comédia burguesa, cujos heróis “valem tanto” como os das tragédias ou dramas trágicos:

(...). Brasão não tem peito, nem gesto, nem olhares, nem garganta, nem pulmões para fazer o Otelo³⁶², nem o Hernani³⁶³, nem o Ruy Blas³⁶⁴. Devia fazer admiravelmente o Carlos V³⁶⁵ e o D. César de Bazan³⁶⁶. Pode desenganar-se e talvez seja um bem para a sua saúde. Ele bem o sabe e o público já lhe disse que nunca poderá fazer tragédia. Será sempre um primeiro actor de alta comédia, um *gentleman*, um duque, um diplomata, duma apresentação distinta e digna; se quiser será o nosso Delaunay³⁶⁷. Faça o Duque de Aleria³⁶⁸, *Por causa de uma carta*³⁶⁹, o *Misanthropo* de Molière, *O copo de água* de Scribe³⁷⁰, *O duque Job*³⁷¹ e todo o reportório de Alfredo[sic] Musset³⁷², até que os autores portugueses lhe escrevam peças originais. Olhe o meu amigo que vale mais às vezes andar cá por baixo à caça dos rouxinóis do que trepar aos píncaros das montanhas com a ambição de conquistar a rainha do ar... às águias não se deita facilmente a mão... Repare bem o meu colega que não disse não ter estudado os papéis que citei com amor, nem mesmo que não os tivesse compreendido; disse apenas que não é aquele o seu género e que não tem fôlego para tanto³⁷³. O sr. Olivier de Jalin do *Demi-Monde*³⁷⁴, o duque de Richelieu da *Mademoiselle de Belle-Isle*³⁷⁵ e o Alma Viva do *Barbeiro de Sevilha*³⁷⁶, valem tanto como o *Ernani* e o *Ruy Blas*; (...). Eu bem sei que os outros seduzem mais, mas é necessário que um actor tenha coragem de não se iludir e de resistir às tentações.

Um artista que representa diante de um público que paga, não pode ter os caprichos de um amador de teatro particular. [SANTOS 1885: XXXIV].

Brasão, por sua vez, admitirá ter falhado na interpretação do *Hernani*: «Ainda não tinha fôlego, ainda não tinha ternura, e fôlego e ternura ao mesmo tempo, o que é mais difícil (...).» [BRASÃO 1925: 100]. Circunstância que relativiza enquanto processo de aquisição de experiência: «Mas nem por isso o meu ânimo fraquejou; pelo contrário, continuei a trabalhar com mais energia, com mais vigor, para que os críticos que me

tinham justamente censurado, nas peças seguintes, nada me tivessem a dizer.» [BRASÃO 1925: 101]. E não deixará de prestar homenagem a Santos, equiparando-o a Émile Doux e juntando a sua voz à daqueles que o enaltecem nas funções de ensaiador – enaltecimento que o visado relativiza:

Diz Maximiliano de Lemos: “Se a Emílio Doux cabe a glória de ter pela sua acção dirigente levantado a arte dramática, a Santos se deve a grande transformação porque passou a cena nacional.”

E na verdade, Santos foi o grande dirigente, o reformador do nosso teatro, o criador das peças de Dumas, de Sardou, de Feuillet, de George Sand, de Ernesto Biester, de Mendes Leal, de Pinheiro Chagas e de tantos outros dramaturgos, imprimindo sempre nos seus diversos e inúmeros personagens o seu talento e o seu saber.» [BRASÃO 1925: 52];

Não tenho vaidades, se dei educação teatral a alguns, eu também a recebi dos meus colegas mais antigos, e se com esses discutia, fui eu sempre que aproveitei. Os que precisavam ouvir-me, sabem que nunca me impus como sabichão, e nem hoje boto programa nem faço estendal dos meus serviços, proclamando-me o primeiro ensaiador destes reinos... mestre dos mestres... e que tive curvados diante de mim todos os actores portugueses; creio que já houve quem o fizesse, não sei mesmo se de si para si tem suas dúvidas de ter andado por este mundo noutras eras e de ter ensinado a saída do Paraíso ao nosso Pai Adão... o primeiro actor do mundo!... [SANTOS 1885: XVII-XVIII];

Na qualidade de director artístico, Santos é ainda apontado como um promotor da dramaturgia portuguesa, “ressuscitando”³⁷⁷ o repertório de Garrett e levando à cena autores contemporâneos, entre os citados, Gomes de Amorim e Pinheiro Chagas, este último, com o drama que deu brado na altura. Mas, ao nível da dramaturgia, o próprio prefere destacar a encomenda de traduções quer a novos quer a estabelecidos escritores: António Feliciano de Castilho para Molière; Ramalho Ortigão para Alexandre Dumas (pai), Octave Feuillet e George Sand; Gervásio Lobato para Jules Lecomte. No comentário às traduções de Ortigão, Santos confirma o gosto ultra-romântico do público do Teatro Nacional, e a resistência ao estilo deste escritor, afecto ao realismo, à “forma verdadeira de falar” e à “naturalidade da frase”:

O Teatro português estava numa das suas crises mais perigosas, quando Santos verdadeiramente apareceu.

Não se atreviam ainda os autores novos.

Os velhos não se atreviam já.

Ele dirigiu-se a Pinheiro Chagas, por exemplo, e com a *Morgadinha de Valflor* alcançou o triunfo mais florescente do teatro português nos últimos tempos (...). [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 123];

Fui também eu quem, pela primeira vez levei à cena o meu bom amigo Ramalho Ortigão (...).

Durante a minha administração teatral subiram à cena quatro produções daquele distinto escritor, que são quatro primores da linguagem: *Antony*, *Esfinge*, *Marquês de Villemer* e *Acrobata*.

O teatro normal deve ter sempre no seu repertório uma peça de um escritor de quem as traduções valem tanto como os melhores originais.

Coisa notável! O público custou a costumar-se àquela forma verdadeira de falar e às vezes parecia que desejava aplaudi-lo e ao mesmo tempo pateá-lo!... Tinha medo dele, do seu realismo, da naturalidade das suas frases. [SANTOS 1885: 37].

Linguagem contrastante, por exemplo, com a “poesia” da *Morgadinha* de Pinheiro Chagas, que tanto agradou: «Não era um drama de surpresas e de lances jamais sonhados, mas era por tal maneira interessante, estava escrito com tais galas de poesia, seguia a acção o seu caminho por tal modo tão hábil (...)» [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 123]. Santos situa-se assim na tensão entre as tendências divergentes do seu tempo, entre a “espada” do realismo e a “parede” do ultra-romantismo. O próprio reclama ter sido o primeiro a dar a conhecer no teatro português o nome de Zola, não só pela tradução de *L’Assomoir*³⁷⁸ (*A taberna*), mas também pela proposta à companhia da actriz Emília Adelaide de levar ao palco o drama *Thérèse Raquin*, a partir do romance que o próprio Zola adaptou para cena: «(...) ainda que não fui o tradutor, contudo, fui eu que apresentei a peça, insisti com a empresa para a mandar traduzir, fazê-la representar, e eu mesmo dirigi os ensaios.» [SANTOS 1885: 148]³⁷⁹. O actor, que já se exercera na tradução de teatro e assinara originais³⁸⁰, transcreve uma crítica da tradução de *L’Assomoir* em que se elogia o realismo e a obra de Zola como “um estudo filológico de grande interesse social e histórico”, designadamente, no retrato de ambientes e linguagem populares. A tradução é igualmente aplaudida por manter essa correspondência na nossa língua, sem ceder ao

que se denuncia como a tendência dominante (ultra-romântica) dos autores coevos para os “atavios”, os “lhares convencionais”, os modismos (*ficelles*), ou mesmo, os “rendilhados”:

A linguagem usada na peça é a linguagem do povo, tal qual ela se fala, sem atavios mentirosos que destroem a *blouse* do operário; sem lhares convencionais de estilo que estejam a brigar com o meio em que se movem e vivem os personagens. Apalpa-se ali a verdade em toda a sua nudez, nas cenas mais íntimas da família, no desencadear tumultuoso das paixões, na devassidão vertiginosa e febricitante dos lupanares, nos desregramentos asquerosos da orgia e nas intrigas vilãs do soalheiro.

L'Assomoir não é apenas um drama moderno de subido valor, é um estudo filológico de grande interesse social e histórico; uma obra que respira verdade em todas as suas cenas, em cada uma das suas frases, desde a tempestade de impropérios brutais vomitados pelas frequentadoras do *lavoir*, até ao lúgubre e sinistro “*fais dodo, ma belle*” (...), sem recorrer às gastas *ficelles* ainda empregadas por grande número de dramaturgos contemporâneos, sem procurar enfeitar-se com os rendilhados lhares de um estilo facetado e primoroso.» [RIGOBERTO 1885: 150].

Além do texto escrito e linguagem correspondente, a apetência realista/naturalista é igualmente convocada na prestação em cena – de que Taborda é símbolo – e nos processos de composição, exemplificados relativamente ao actor Simões. Taborda é evocado enquanto pioneiro, adivinho, durante o longo período do romantismo, do teatro moderno, desempenhando-se na comédia sem o recurso à exageração (o esgar, a momice, a caricatura, o dito forçado). A naturalidade da sua prestação aparece ainda associada a uma busca contra as convenções teatrais estabelecidas (“sem a Convenção”):

O grande Taborda, que foi a nossa realeza! Foi a nossa majestade! Foi um predestinado! Adivinhou o teatro moderno! Foi a personificação da verdade.

Sem um esgar, sem uma exageração, sem uma cambalhota, sem um traço caricato, na sua estranha fisionomia, cheia de graça e simpatia, sem um dito forçado, com a espantosa serenidade de que tinha o privilégio, e que era a sua suprema nota cómica. [SIMÕES 1922: 29-30];

O grande e popularíssimo Taborda com certeza havia tido uma das melhores noites da sua longa vida de artista.

E era justo, porque não se pode representar melhor uma personagem do que ele representava aquela. Molière não sonhou mais perfeito Sganarello³⁸¹! Que graça, que malícia, que espontaneidade e principalmente, que naturalismo, que grande naturalismo. Mas é que positivamente não se podia representar melhor aquele Sganarello! [ROSA 1915: 262];

Encarnaste em ti a Realidade! Ficção foi, para ti, palavra que não conhecestes!
Empolgaste pelo real, dominaste pelo verdadeiro, reinaste pelo natural!

Adivinhaste nesse grande período do Romantismo Artístico, a grande e sublime Verdade e como genial precursor da Grande Arte, triunfaste sem a Convenção, sem o Esgar, sem a Momice! Foste comediante e não cómico! Foste homem e não máscara! [PINHEIRO 1929: 152, Nota].

Dos processos de composição, sublinha-se o recurso à imitação directa da realidade, a exemplo do actor Simões, cujo equivalente imagético é a fotografia: «Levava a minúcia da verdade ao infinito, chegando a copiar do[sic] natura, como lhe aconteceu com o Manuel Escota da *Probidade*³⁸². Conviveu muitos dias com um velho marinheiro, de quem se tornou uma fotografia viva.» [SIMÕES 1922: 11-12]. E estabelece-se uma oposição entre imitação activa, partindo da observação directa da realidade quotidiana – ou, em complemento, ancorada na imitação crítica dos mestres da cena –, e imitação passiva de modelos (imitação da imitação), postura entendida como acrítica e, como tal, antes sensível ao “ruído” dos defeitos do que à subtileza das qualidades. Tanto Isidoro como Rosa referem esta oposição: «(...) desgraçadamente nesta arte, quando se copia de qualquer modelo, toma-se-lhe sempre o pior.» [FERREIRA 1876: 169];

Nunca gostei de copiar, mesmo os grandes artistas. Estudar neles, sim; copiá-los, não. As cópias são sempre aleijões desastrados e ridículos para enganar os ingénuos. Em geral, quem imita, vê mais o que não é bom, do que as coisas finas, subtis e delicadas. Os defeitos ressaltam mais. E como esses defeitos são apresentados por artistas de fama, passam eles para os imitadores, por traços de arte que devem ser copiados.

Não, nunca se deve copiar. Estuda-se nos mestres, com os mestres. Estuda-se a sua escola, se é boa; estuda-se o seu naturalismo, se é exacto; mas não se copiam as suas inflexões, os seus gestos, os seus olhares, as suas atitudes. Finalmente, deve estudar-se mas é a Natureza, que essa, sim, é a grande mestra, o grande guia, a grande luz. Abra-se esse grande livro, folheiem-se bem as páginas, estude-se nelas com

inteligência, com observação, com amor, com critério; porque se esse estudo intelectual for acompanhado de muita força de vontade (...), podem levantar-se na trajetória a percorrer os maiores embaraços (...), rodearem o caminhante as mais cruéis invejas e intrigas, que ele há-de chegar, há-de triunfar. [ROSA 1917: 19-20].

A apologia da imitação activa é assistida pela validação da originalidade e da inimitabilidade do actor, ambos termos descritores, por exemplo, da prestação de Isidoro: “um actor de original índole”³⁸³, com uma “prontidão”³⁸⁴ e “chistes inimitáveis”³⁸⁵. O próprio destaca do actor Gentil³⁸⁶, a originalidade, a inimitabilidade da sua criação no papel do jesuíta Rodin do drama *O Judeu errante*³⁸⁷ (“as pessoas entendidas em matéria de teatro classificaram o desempenho deste papel como inimitável”³⁸⁸).

Recorrendo aos conselhos do pai, actor da primeira companhia do Teatro Nacional, Augusto Rosa introduz a tensão concepcional à volta dos termos natureza/verdade e arte/imitação. Por analogia às artes plásticas, área em que se exercera Rosa pai, problematiza a verdade na arte enquanto instância, por si só, inválida, cabendo à pintura, como à escultura e ao teatro, “perfumar” a verdade, isto é, embelezá-la, condição sem a qual a arte não produz emoção estética ou comoção. Princípio que condiciona a própria imitação como uma procura do Belo. Augusto atribui a mesma ideia a Coquelin³⁸⁹, tecendo, pela voz deste último, uma crítica ao naturalismo e aos ambientes sociais populares retratados, enquanto “estudo patológico”, e apelidando as peças desta escola de “medicinais”. Para o pai, como para o filho, o teatro é antes de mais veículo de fruição estética e não chamada de atenção para realidades. Apontar-se-ão, no capítulo seguinte, algumas implicações desta ideia e de como Augusto Rosa e actores proeminentes da sua geração apostam maioritariamente num repertório votado a ambientes aristocratizantes, em que o realismo é investido na recriação cénica do luxo. Na identificação da Arte ao Belo, e no pressuposto de ser este último uma instância intemporal, não influenciável pela mudança dos tempos e das ideias, o actor perspectiva, igualmente, o teatro como um fenómeno estacionário (“em teatro não há processos da moda”):

E olha também que a arte nunca deve caminhar só; ao lado dela deve ir sempre a verdade, devem ser inseparáveis; viverem uma para a outra. Se a Verdade se separar da Arte, claro está fica sendo sempre a Verdade; mas a Verdade no teatro sem a Arte

é uma coisa seca, árida, sem encanto, sem perfume, uma coisa que não prende, não delicia, não entenece, não tem beleza. Olha, meu filho, o escultor ou o pintor que for grande artista copia muitas vezes o seu modelo de vários modelos. De um copia a cabeça, de outro o dorso e ainda de outro as pernas e os pés. Entre dois modelos, um escultural e outro cheio de aleijões, não é certamente o segundo que o artista escolherá, mas sim o primeiro. E, contudo, ambos representam a Verdade. Mas no primeiro haverá a verdade ligada à beleza; no segundo haveria a Verdade ligada ao mau gosto, e a tudo que não encanta, não delicia, não entenece.

Meu pai dizia tudo isto tão cheio de convicção e com tanto entusiasmo, eu ouvia-o com tanta atenção e tanto respeito que as suas palavras ficaram gravadas na minha memória e foram sempre o lema para os meus estudos, desde o seu início. [ROSA 1915: 24];

Coquelin detestava também peças de estudos patológicos, chamava-lhes peças medicinais e dizia sempre que o teatro era para deleitar, para recriar o espírito e não para enojar e atormentar. É possível que os naturalistas ferrenhos digam que Coquelin era um artista atrasado, de processos antigos, fora de moda, mas ele responder-lhes-ia que em teatro não há processos da moda; o que o artista precisa é uma boa e criteriosa escola, muitas faculdades e principalmente muito talento, muito. [Ibidem, 25].

Paralelamente à prestação do actor e aos processos de composição, Santos anota o refinamento da caracterização para cena e toda uma série de novos cosméticos, a que o seu colega Teodorico, bastião da escola romântica, resiste, preferindo a caracterização grosseira do gesso-mate aos novos produtos que visam o efeito “verdadeiro”, matizando as transições da pele para a cabeleira e criando efeitos menos destoantes:

Antigamente não se conhecia o *pó de Rachel*... a *pomada Imperatriz* para dar a brancura da pele e o verdadeiro efeito que se pretendia para a cena; usava-se então o *gesso-mate*, que seria muito económico, mas sujava a cara e não dava o efeito desejado; também não se conhecia a *pomada à front* para unir a cabeleira à testa, nem o *rouge fino*, e outros preparos que hoje estão tanto em voga.

- Pois senhores:

Teodorico levou anos para fazer uma pequena concessão à arte moderna; foi preciso conduzi-lo como uma criança. Que prazer que sentia quando nós outros nos estávamos caracterizando à moderna e ele sacava do gavetão a preciosa pedra [gesso-mate] começando majestosamente a cair a cara! percebia-se que estava dizendo lá

consigo: pois sim, vão vocês com esses *francesismos* que eu hei-de ficar sempre de melhor e mais bonito. [SANTOS 1885: XXX].

Leal nota como facto extraordinário um actor recorrer, na década de 1890, à caracterização natural, indicando a generalização do recurso aos postiços: «É que naqueles tempos, os actores de companhias, como a da Rua dos Condes, vestiam modestissimamente, e o António Salvador – se tinha algum papel em que necessitava de barbas – não fazia a sua!» [LEAL 1920: 19]. Pinheiro sublinha a implicação entre estética e tecnologia, entre a caracterização naturalista e a luz do palco, acusando a inadequação do abuso dos postiços à evolução da iluminação, revelando-se nocivos ao fenómeno da ilusão teatral, e igualmente, anti-artísticos, enquanto obstáculos à maior visibilidade da expressão fisionómica do actor. Neste sentido, relembra os vários tipos de iluminação do palco ao longo do século XIX, desde as velas de sebo aos dispositivos alimentados a azeite, petróleo, e por fim, a gás e a electricidade³⁹⁰. A iluminação a gás – em vigor nos teatros estatais a partir de 1850 – implicou uma maior eficácia na regulação da intensidade da luz, proporcionando uma maior definição luminosa à cena; a sua emissão através de vidros coloridos permitiu conferir tonalidades, aumentando as possibilidades plásticas; a poluição associada aos anteriores sistemas é também reduzida, tornando o ar mais respirável. Outros sistemas de iluminação, complementares aos já existentes, foram sendo implementados na segunda metade do Oitocentos, de que são exemplo a lâmpada Drummond e o arco voltaico, com efeitos análogos ao *follow spot* ou projector [CRUZ 2012: 7-14]:

[Referindo-se ao actor Carlos Lima] Era um actor burlesco, criando tipos à força de bochechas, narizes, lobinhos, testas, orelhas, tudo postiços.

Esta forma de caracterizar antiga e de que muito abusaram os actores até ao fim do século XIX, tinha o inconveniente de anular as expressões fisionómicas, dando à cara uma expressão única, fixa, a do tipo que apresentavam. Nalguns desses tipos, só os olhos tinham movimento e vida.

A fraca iluminação da cena defendia essas caracterizações, pois antes da luz eléctrica nos teatros, que tudo descobre e põe em relevo, os palcos eram iluminados a gás (a chama de leque), não falando nas anteriores iluminações a petróleo, azeite e velas de sebo. Hoje, essas caracterizações passaram de moda e aí daqueles que as tentam, porque não produzem efeito, não iludem e são anti-artísticas. [PINHEIRO 1924: 156-157].

Brasão deixa-nos testemunho do choque que as novas tecnologias de iluminação significaram para o actor cuja experiência é anterior ao seu advento. Refere-se ao *follow spot* ou projector, descrito pela intensidade feérica e invasiva da luz, pelo transtorno que provoca na focagem tradicional do olhar do actor e inerente reacção física (de lacrimejar) e, ainda, pela perturbação na relação com o público, que não pode olhar ou ver. Remonta esta primeira experiência ao ano de 1879, numa apresentação no Teatro da Paz do Pará, Brasil:

Uma das demonstrações de afecto que mais me torturaram, não a desejando ao meu maior inimigo, foi a colocação, na geral, de um foco eléctrico de grande intensidade que me seguia por toda a cena enquanto representava!

Não podeis pôr na vossa ideia o que seja trabalhar com os olhos rasos de lágrimas, sem poder olhar para o público, numa aflição atroz! [BRASÃO 1925: 104].

Questões à volta do actor

O exagero cómico, defeito ou tendência genética? O actor reclama-se co-autor da acção de teatro

Retratado, com Taborda, um dos actores mais populares do seu tempo, Isidoro define-se nos antípodas deste seu colega e protector no que ao desempenho no repertório de baixo-cómico diz respeito. No depoimento que nos deixa, sugere ser o exagero cómico, não um defeito, mas antes uma característica inerente ao género, no qual acaba por se especializar, dando, simultaneamente, voz a um dos debates da época. Assim, ao actor Isidoro que “aparece sempre em cena a cavalo numa gargalhada”³⁹¹ é apontada a propensão ao exagero a que o registo cómico (“os defeitos habituais da sua escola”³⁹²) e o público dos teatros em que se apresenta, compelem:

O género do repertório do Teatro de Variedades auxiliava, encaminhava, aconselhava quase os defeitos artísticos do Sr. Isidoro; mágicas e farsas formavam este repertório. O género chamava um certo público e este público era justamente o que aplaude nos actores esses excessos que a arte condena, mas que a gargalhada anima. As mágicas das Variedades, por um lado, — o público das Variedades pelo outro — eram capazes de perder o actor mais rebelde à exageração, quanto mais o Sr. Isidoro

que, diga-se a verdade, nunca lhe foi muito desafeiçoado! [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 50].

A crítica de Isidoro aos actores cómicos franceses cujo trabalho apreciava em Paris, em 1867, é precisamente aquela que lhe aponta o biógrafo, isto é, a do exagero. Assim acontece com o espectáculo *Cendrillon*, no Théâtre du Châtelet (“apenas direi e sem medo de ser desmentido, quanto ao exagero e abuso da parte dos actores cómicos, *cá e lá más fadas há*”³⁹³); assim com *La biche au bois dormant*, no Théâtre de la Porte Saint-Martin; com *La vie parisienne*³⁹⁴, no Théâtre du Palais-Royal (“excelentes actores cómicos, mas ainda exagerados”³⁹⁵); e com *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, no Théâtre des Variétés (“estes e demais artistas, transpondo os limites do exagero... e por vezes da licença”³⁹⁶). O actor relativiza, deste modo, o “defeito artístico” que lhe é apontado, enquanto tendência associada ao género, verificada até entre os actores dos principais teatros da grande capital artística que é Paris. Mas, não é este o único argumento apresentado pelo actor na defesa do seu registo. Ao exagero cómico, Isidoro contrapõe o critério do agrado do público e reivindica-se co-autor da acção cómica, equiparando-se ao autor da peça e ao ensaiador, sobrepondo-se mesmo, na sua competência artística, ao primeiro, mas não ao segundo. Num tempo de reverência ao texto e ao autor, o seu discurso aponta para uma dessacralização da letra em prol do palco e, simultaneamente, para uma afirmação do trabalho de actor nas respectivas competências artísticas e criativas:

Em 29 de Novembro de 1856, representou-se pela primeira vez [no Teatro do Ginásio] a comédia em 2 actos do doutor Luís António de Araújo, *Um duelo em Odivelas*, em que eu tinha um papel cómico com margem bastante para me fazer agradar, carregando o mais possível os traços passados ao de leve pelo autor. A peça agradou o mais que é possível e o autor agradeceu-me em particular a diligência que eu tinha empregado para o bom desempenho da sua peça!... Mas logo em seguida fui repreendido pelo ensaiador, diante de toda a gente que estava no *foyer* do teatro, por ter empregado recursos excessivamente exagerados na representação daquela peça, que até comprometiam o decoro daquele teatro!

Confesso que até certo ponto, não deixaria de ter razão, mas o certo é que, na récita seguinte, restringi-me unicamente ao que me ordenava o papel e a peça foi pateada!... O autor instou comigo para que eu continuasse a representar como na primeira noite, ao que eu me recusei sem a competente autorização do ensaiador...

concedida ela, deu-se a terceira apresentação e a peça agradou como tinha agradado na primeira noite! [FERREIRA 1876: 159].

No seguimento desta reivindicação são-lhe apontadas qualidades de improvisador: «Todos reconheciam no Isidoro (...) um génio criador e inventivo que achava de menos as pilhérias do papel e que as ia aumentando e variando em cada récita com uma fecundidade prodigiosa e uma prontidão inimitável (...)» [Cristóvão de Sá, apud: FERREIRA 1876: 111-112]. Ilustra-se a expectativa do público no episódio em que o contratador³⁹⁷ vende mais caro o bilhete num domingo, por ser aquele o dia em que o actor “faz mais coisas”³⁹⁸; por sua vez, o espectador que já assistira ao espectáculo³⁹⁹, aceita o aumento por querer ver acrescentado o desempenho – do que se depreende que a improvisação do actor sobre o texto, pode motivar o público a assistir mais de uma vez ao mesmo espectáculo.

Na senda da supracitada reivindicação, e ainda relativamente ao género cómico, Pinheiro dá-nos conta do braço-de-ferro travado entre o dramaturgo Sá de Albergaria e os actores da companhia com a qual se encontrava a trabalhar no Porto, em 1894. Ao sucesso da opereta *O Brasileiro Pancrácio*, quando estreada no Teatro da Trindade, no ano anterior, em Lisboa⁴⁰⁰, o memorialista atribui «(...) além do valor intrínseco da peça, o desempenho dos artistas e as muitas facécias fora do texto, que ficaram tradicionais e que os próprios artistas diziam e faziam.» [PINHEIRO 1929: 232], prática seguida pela companhia do Porto, mas interrompida mediante a intervenção do referido dramaturgo e a exigência de os actores se restringirem “única e exclusivamente” ao texto da peça. O relato é demonstrativo de como o público identifica a peça, não tanto ao texto escrito, mas ao trabalho dos actores, ao seu jogo de cena e, portanto, às suas piadas (“que já sabia de cor”), vendo, de contrário, goradas as suas expectativas; e, ainda, de como no jogo de forças entre autor e actores, são os últimos quem prevalece:

(...) o Sá de Albergaria intimou o Coelho Ferreira a obrigar os artistas a dizerem *única e exclusivamente* o texto da peça.

Esta ordem veio no intervalo do 1º acto. Combinámos logo debitarmos o texto, todos, o que só estava escrito na peça e representá-la sem graça e friamente.

A forma sensaborona por que o fizemos durante todo o 2º acto, a suspensão das *piadas* que eram de *nossa casa* e que o público já sabia de cor, operou uma revolta

na plateia, desencadeando-se uma pateada monumental no final do 2º acto, de envolta com os gritos:

- Pouca vergonha! Estão a cortar a peça! Fora! Fora!

No intervalo do 2º acto para o 3º acto veio ordem para tudo voltar à primeira forma e representarmos a peça como costumávamos.

Assim se fez.

O público reconciliou-se connosco, delirou e aplaudiu freneticamente.

E o Sá de Albergaria nunca mais nos apareceu e ... acabou-se a história!

[PINHEIRO 1929: 233];

No caso da referida opereta, Pinheiro vinca ainda a acção de teatro como uma co-criação nas várias camadas da música, do texto e da cena:

O Brasileiro Pancrácio, que a crítica tanto maltratou, não realizou com a colaboração artística e consciente do maestro Freitas Gazul, de Sá de Albergaria e dos artistas que a criaram, a transplantação para o tablado das mais pitorescas cenas do nosso ridente e verdejante Minho? [PINHEIRO 1929: 232].

Deixa-nos ainda entrever a tradição da primazia conferida ao texto e ao autor, concedendo-se, a este último, direitos que vão da atribuição dos papéis à assistência e interferência nos ensaios; prática, pelos vistos, em crise, neste final do século, já que, na sequência da ofensa a um dos artistas, se relata a expulsão de Sá de Albergaria do palco, acordada entre actores e empresário:

Ensaia-se o *Brasileiro Pancrácio* de Sá de Albergaria. Ele assistia aos ensaios e num deles permitiu-se tratar incorrectamente, com frases menos decentes e insolentes uma colega nossa, a Adelaide Doiradinha, uma grande actriz no seu género – megeras – e uma infeliz da sorte!

A pobre artista chorou! A velha Adelaide Doiradinha chorar! Só quem a conheceu de perto é que pode avaliar que dor funda ela poderia ter sentido para chorar, ela, que suportava tudo com os baldões de uma estoica indiferença!

Aquelas lágrimas, deslizando em grossas bagas pelo rosto encarquilhado daquela velha e grande actriz, impressionaram os meus 27 anos franzinos, impulsivos, nervosos, assomadiços, e insultei à doida, e expulsei do palco, com o aplauso dos meus colegas, que neste ponto foram solidários, a valer, aquele velho de longas barbas brancas – o Sá de Albergaria!

Mais. Pouco depois redigia uma tabela proibindo-lhe a entrada no palco. Esta tabela foi assinada por todos os artistas, incluindo o próprio Coelho Ferreira [empresário] a quem a apresentei em primeiro lugar, que assinou logo à cabeça e que permitiu a sua afixação no lugar do costume. [PINHEIRO 1924: 231].

Mas, não é só relativamente ao género cómico que o actor se reivindica co-autor da acção de teatro. Pinheiro refere, em 1916, a renitência de Marcelino Mesquita à interpretação que o actor propõe, a qual acaba por apresentar na estreia, apesar do não consentimento do autor, acabando provadas as competências de ambas as partes:

Na peça *Pedro, O Cruel* de Marcelino Mesquita⁴⁰¹, e pela recusa de Luís Pinto a[sic] desempenhar o papel do troveiro Aires Peres, foi-me ele distribuído.

Aires Peres tem, pouco depois do começo do 1º acto, um monólogo em verso, em que descreve a luta de D. Pedro I com um urso.

Estudei o monólogo procurando dar-lhe um certo brilhantismo na maneira de o dizer. Marcelino Mesquita opôs-se a isso formalmente, porque, dizia ele – o monólogo não resultava o que eu tinha pensado.

Na noite da primeira apresentação não fiz caso da oposição de Marcelino, e representei e disse o monólogo como o tinha entendido e estudado, obtendo no final uma monumental salva de palmas, que se repetiu sempre nas noites subsequentes.

Na *primeira*, depois desta ovação e ao sair de cena, esbarrei com Marcelino Mesquita que me disse:

- Bravo! Nunca calculei que o monólogo pudesse dar esse resultado! Fez você muito bem! [PINHEIRO 1929: 319].

Rosa deixa-nos em nota a distinção entre as competências do dramaturgo e do actor, e de como o primeiro, conhecedor do facto literário, não detém, porém, saberes necessários à transposição cénica. E, numa espécie de reivindicação do texto como uma obra aberta à criação do actor, podendo exceder os intuitos previstos pelo autor, retém a falibilidade deste último no que ao teatro diz respeito (“os autores também se enganam”). De D. João da Câmara refere o processo de escrita colaborado pelos actores, aplicado aos dramas históricos e ao *Pântano* – peça simbolista –, a quem lê excertos ou cenas que, depois de submetidos à consulta de cada intérprete, são reescritos; processo demonstrativo de uma consciência quanto à necessidade de mediação entre o texto e a

cena, inusitada na época, embora, curiosamente, não aplicado nas peças naturalistas do dramaturgo:

A interpretação de uma personagem poderá, por vezes, não ser a que o autor concebeu, mas os autores também se enganam, e se, criando com verdade literária as suas personagens, as sabem, por meio da forma, descrever e obrigar a falar, não as sabem pôr de pé, vestidas, vividas. Na minha já longa carreira, tenho observado muitos casos destes. O autor sabe o que escreveu, mas não sabe explicar o que deseja ver interpretado pelo artista que vai animar o que ele criou. [ROSA 1915: 15];

E quando ele [João da Câmara] tinha principiado a escrever uma peça e começava a sacar da algibeira pedaços de papel com falas ou cenas inteiras, em verso ou em prosa, escritas em letra miudinha, e nos puxava para um canto, a fim de ler o trecho em que havia trabalhado na véspera ou naquela mesma manhã!

Depois, lia uma coisa ao Brasão, outra a meu irmão, eu também não era esquecido, e por aqui fora, a este, àquele, consultando um, consultando outro, assim fazia a peça, que ficava ótima. *D. Afonso VI, Alcácer Quibir e Pântano* foram escritas desta forma. Todos nós ouvimos, muito antes dos trabalhos concluídos, os principais trechos dos nossos papéis. Quantas vezes ele leu, principiadas, refeitas e enfim terminadas, a minha grande fala do Simão Peres no 1º acto do *Afonso VI* e a do Beltrão, no 4º acto do *Alcácer Quibir*.

Os Velhos e A [triste] viuvinha foram as peças de que guardou maior segredo. Dessas quase nada conhecíamos. [ROSA 1915: 270-271].

Processos de composição

Isidoro relata como, em 1855, supera o desafio que lhe é feito pelo ensaiador do Teatro do Ginásio ao atribuir-lhe um papel de galã “sem suco”⁴⁰² na comédia em um acto *Os pretendentes de minha mulher*⁴⁰³, e de como, “vestido e caracterizado com todo o rigor e seriedade”⁴⁰⁴, imprime à personagem uma leitura cómica, conferindo-lhe uma compleição ingénua, com recurso ao uso de pronúncia e de termos da “província”, composição que extrapola o texto, porém, ao encontro das expectativas do público:

Chegado à cena, dei ao meu personagem uma forma inocente e ingénua, tocando ao de leve a tolice... juntei-lhe um tom provinciano, tendo previamente o cuidado de lhe completar a frase nos lugares competentes, substituindo-lhe os ditos soltos pelos termos mais frisantes que usam na província... e deste modo correu a peça até ao fim, em contínua gargalhada!... [FERREIRA 1876: 158].

Em convergência para a reivindicação do actor como um co-autor da acção de teatro, os memorialistas referem-se aos processos de composição e salientam o estudo que lhes assiste. O termo “estudo” é, por vezes, referido genericamente, sem especificação de maior, por outras, concorrendo para a memorização dos papéis, ou, ainda, resumindo-se a esta última, como anota Pinheiro, referindo-se às más práticas: «(...) o artista apresenta-se, se é *estudioso*, com o seu papel de cor, quando se apresenta... e basta! Resumiu-se nisto todo o trabalho artístico! E apresenta-se contente, satisfeito, ancho!» [PINHEIRO 1924: 66-67]; afirmação que, complementada com a seguinte, denota, na prática, não ser certo o conhecimento da totalidade da peça em que o actor vai colaborar, circunstância acentuada pela disponibilização parcial do texto ao elenco, consoante a atribuição dos papéis: «O seu trabalho resume-se no seguinte: ir tarde para o ensaio ou ir almoçar quando ele começa, contar os *quartos* dos papéis que lhe distribuem, rejeitá-los se não são primeiros papéis, não os *decorar* e pintar a cara para os representar. É este, a largos traços, o trabalho artístico de muitos dos nossos actores. [PINHEIRO 1924: 66]. Simões, realça a memorização do texto, ainda que concomitante ao estudo “constante e complexo” no fito de adquirir “conhecimentos” sobre a realidade do texto a interpretar, e anota a vantagem do conhecimento integral da peça:

O que sempre me encantou no teatro foi o estudo constante e complexo a que se é obrigado, porque desses conhecimentos sai a luz que nos aquece a alma.

(...).

Mas, o que muito me agrada também no teatro, não é só o estudo como conhecimentos, é o próprio estudo de decorar.

(...).

E é um bom conselho que deixo para os novos.

Estudem, decorem bem seus papéis e têm 95 por cento de talento a seu favor.

Mas, ainda, saibam a peça de cor, porque quando não haja outra vantagem dá a tranquilidade que o público aprecia mais do que os artistas imaginam. [SIMÕES 1922: 65].

A actriz, conhecida pela facilidade de memorização, chega mesmo a renegar o recurso ao ponto, invocando o tempo do pai: «As peças eram então representadas a primor, sem auxílio de ponto, e era essa uma das razões da sua demora em cena.» [SIMÕES 1922: 22]. Neste aspecto, na capacidade de ensaiadora, é associada por Joaquim de Oliveira,

actor de geração posterior, a uma escola de valorização da memória e do texto sobre a interpretação do actor:

(...) Lucinda Simões, que se serviu da memória de excepção para contrariar o que de bom estava, para indisciplinar o método. O primeiro a ser desautorizado foi o Ponto que tantas vezes a tirou de situações difíceis e que é um grande auxiliar dos componentes do espectáculo. A juventude ficava sujeita à disciplina de decorar o papel na “ponta da língua”.

Evidentemente que a função de “pontar” não é substituir a memória do actor.

De resto, o número suficiente de ensaios mecaniza a mnemónica para a fixação das palavras.

Ensaaios angustiosos na perturbação da memória ou esquecimento no momento em que se fazia ouvir a voz da “Mestra” proibindo a intervenção do ponto. Ela preferia o “papaguear” à dicção representada, que segundo seu parecer, “o agrado de um papel estaria na estrutura da peça e não na invenção do actor”. Foi o princípio do anti-teatro. E só prestava atenção à espontaneidade do novato através da verbosidade. Iniciava-se a nova era de actores subjugados à retentiva, isto é, decorar os papéis, sem a composição e a colaboração. [OLIVEIRA 1981: 142].

O mesmo memorialista refere ainda a memorização da “marcação de cena”, a evolução do corpo no espaço do palco, os sítios precisos⁴⁰⁵ onde se deve colocar ou para onde deve avançar; o lado por onde deve entrar ou por onde deve sair, entre outros desenvolvimentos⁴⁰⁶.

Do estudo, prévio ao ensaio em palco, invoca-se a observação crítica de modelos (os mestres na cena); a interpretação do texto (“pela dedução discreta e aplicada”⁴⁰⁷) e leitura de estudos eventualmente desenvolvidos em seu torno; o recurso a saberes humanísticos, com especial menção para a historiografia, a pintura de época, e, mais tarde, a antropologia/estudos étnicos e a psicologia⁴⁰⁸; a observação directa, a partir da realidade quotidiana (“observação da natureza”⁴⁰⁹). E, na aplicação do trabalho de documentação, dedução e observação, o recurso a técnicas de teatro para a plasticidade do corpo nas suas dimensões vocal – “emissão da voz”⁴¹⁰, dicção (“articular”⁴¹¹), “inflexão”⁴¹², “respiração”⁴¹³ – e gestual – “mímica”⁴¹⁴, “fisionomia”⁴¹⁵, “gesto”⁴¹⁶/ “gesticulação”⁴¹⁷, “andar”⁴¹⁸, “atitudes”⁴¹⁹.

Santos, ainda na posse da sua visão, retém a necessidade e o pedido da discípula para que lhe exemplificasse a personagem a interpretar:

Veio-me à memória que, ensaiando com Manuela Rey a *Valéria*, de Scribe (conhecem todos esta peça), a protagonista é uma cega; esse papel estava confiado a Manuela Rey, eu fazia do médico que tratava a doença (...).

Num dos ensaios de apuro dessa peça, disse-me Manuela:

- Ó Santos, imita lá um cego para eu ver...

Sentou-se, e eu principiei a fazer a diligência por lhe satisfazer o desejo: daí a pouco, Manuela, com a sua ingenuidade infantil e expansiva alegria dos 18 anos, gritava, batendo com as mãos:

- Bravo Santos! Bravo! É isso, é isso mesmo! Que verdadeiro cego!... que cego tão perfeito!.. [SANTOS 1885: XIII-XIV].

Brasão, admite a influência da observação do trabalho de actores franceses, da *Comédie* e não só, por vezes, em repertórios que o próprio leva à cena:

Adorei sempre Paris, não pelo *brohaa* que me atordoava, pelos armazéns onde me perdia, ou pelos *boulevards* onde me estonteava; adorei Paris por ser o lugar onde aprendi mais do meu *métier*, vendo perpassar pelos meus olhos, ávidos de aprender, essa cavalgada valquiriana de célebres artistas, todos *hors-concours*.

Vi o célebre Got, admirável no *Maître Guérin* e em todo o repertório de Molière; vi o Delaunay, insigne galã, eterno na juventude; Coquelin Aîné, o actor que mais variava de repertório, sendo, tanto na farsa como na tragédia, verdadeiramente sublime; Coquelin Cadet, célebre nos seus monólogos; Tyron, magistral no *Marquês de La Seiglière*; Mounet-Sully, o grande clássico, soberbo nas peças de Victor Hugo; Sarah Bernhardt, a grande trágica; Madeleine Brohan, no *Monde où l'on s'ennuie*, admirável; Pauline Granger, assombrosa com Got, no *Maître Guérin*; Barreta Worms e [Maurice de] Féraudy, no *Les affaires sont les affaires*; [Félix] Huguenet, na *Robe Rouge*; [Gabrielle] Réjane, e tantos outros artistas excepcionais! [BRASÃO 1925: 136].

E, Rosa, referindo-se à peça *Sansão* de Henri Bernstein, reforça como a eventual observação de outros actores em palco serve a uma aproximação ao trabalho de conjunto, e não tanto à imitação passiva, neste caso, da interpretação pelo homólogo francês na personagem Brachard:

(...) conhecia a peça apenas de leitura, antes de a representar, nunca tinha visto em Paris interpretada pelo meu amigo Lucien Guitry. Se a tivesse visto, servir-me-ia isso para fazer uma ideia dela no seu conjunto, não para copiar ou imitar o desempenho do papel principal. [ROSA 1917: 19].

Da leitura e releitura da peça, de modo a “ficar ciente de tudo o que as outras personagens diz[em], conhecer a fundo todas as intenções do autor”⁴²⁰, ressalta-se o recurso a outros textos que venham a debruçar-se, ou sobre a peça (a exemplo do repertório shakespeariano), ou sobre a personagem e o tempo histórico – João Rosa, para o D. Pedro I, “leu todos os cronistas”⁴²¹ –, ou, ainda, sobre uma determinada circunstância, como a doença de San-Vito, investigada por Pinheiro na senda da peça *Viriato trágico*, de Júlio Dantas⁴²². Estudo de documentação que não isenta, porém, o actor da busca de uma linha interpretativa própria, como refere Brasão relativamente ao Hamlet⁴²³, fio condutor que, não deixando de se ater à lógica do texto, vem necessariamente pautar diferenças entre prestações numa mesma peça e na mesma personagem, à imagem do Brachard de Augusto Rosa e de Lucien Guitry – ambas as criações a partir do *Sansão* de Bernstein:

Quando Guitry veio a Lisboa e representou esta peça [*Sansão*, de Bernstein], observei que ele dera uma interpretação diversa da minha [na personagem Brachard]. [ROSA 1917: 20];

Não falei com o célebre artista sobre a sua interpretação, mas parece-me ter adivinhado o que o levou a representar assim o papel. Guitry viu a personagem pelo lado do homem habituado aos grandes embates, às grandes tempestades da bolsa; que perde hoje, para ganhar amanhã, que se arruinou agora, para enriquecer logo. Obtém-se assim sangue-frio, serenidade, calma, fleuma... A correcção de maneiras, supô-la, talvez, adquirida pelo uso da sociedade em que vive

Eu vi a personagem por outra forma. [ROSA 1917: 21];

Pareceu-me (...) que um homem rico, vindo das mais baixas camadas, brutal e grosseiro, orgulhoso e enérgico, audacioso e tenaz, que trepou na vida à custa de inteligência, trabalho, espertezas, manhas, audácias; saltando por cima da honra, do dever, do decoro; sem escrúpulos e sem vergonha, e que, como ele próprio diz no terceiro acto: “– banido dos homens, penetrei por meio deles com os punhos fechados, as mãos húmidas, a boca ameaçadora, o coração encolhido, timorato, temível, cheio de tenacidade, ferocidade, raiva, tendo, por vezes, ímpetos de paixão... sim, paixão! Onde iria eu descobrir a minha honra?” – pareceu-me que uma criatura, com um

temperamento assim, não podia ser uma criatura fria, de maneiras correctas, ademanes de homem de sociedade, calmo, sereno, fleumático. [ROSA 1917: 23-24].

Na composição das personagens refere-se o recurso a processos externos, inerentes à caracterização física das personagens, a exemplo dos dramas históricos e do recurso à pintura de época como referente imagético, ou, pela maior acessibilidade, à respectiva reprodução fotográfica – no Duque de Guise⁴²⁴, João Rosa caracteriza-se, “tendo diante de si uma pequena fotografia tirada de um retrato que existe no Museu do Louvre”⁴²⁵. A Rosa (pai), actor da primeira sociedade artística do Teatro Nacional, se atribui a excelência da recriação plástica das personagens – conhecimentos que este actor, com formação em artes visuais, não deixa de partilhar com os seus colegas – mas também, a aquisição de um à-vontade no uso do guarda-roupa de época e no manuseamento de adereços:

Teve sempre a mania de que todo o colega que fosse para cena levasse o seu selo artístico; por exemplo, estávamos no camarim ao cavaco, de repente sentíamos na face o contacto da cabeça de um dos dedos da sua mão, corríamos ao espelho, e víamos nas faces mais duas dedadas de carmim sobre a caracterização já feita. Furiosos com ele, dizíamos:

- Que fez você?...

- O que tu não sabias; representas nesta peça um galã; essas duas dedadas ao canto dos olhos fazem-te mais novo dez anos...

As mulheres às vezes desesperavam-se... mas depois agradeciam-lhe. Via-se quase sempre às portas dos camarins das actrizes, contando-lhes anedotas do seu repertório, e elas, encostadas aos umbrais, à espera da deixa, riam, achando-lhe muita graça...de repente, zás – como um gato deitava-lhes as unhas à cabeça, tirava-lhes dois ganchos e transformava-lhes o penteado...

- Você endoudeceu... escangalhou-me o cabelo...

- Olha para o espelho, rapariga, então, hein!... agora sim... agora é que tens a formosa cabeça da altiva Antonieta.

Rodava sob os calcanhares, voltando-lhes as costas, e de bengala ao ombro ia por ali fora resmungando:

- Não entendem nada...

Elas corriam atrás dele abraçando-o... beijando-o... e rindo. Rosa sabia o que valia.

Nunca conheci actor que melhor vestisse à época e que melhor se caracterizasse. [SANTOS 1885: XX-XXI];

Ali não faltava nada... desde a cabeleira até à espora!... Com que elegância de fidalgo endireitava com os dedos as rendas da sua camisa de bofes!... Como no arqueado das pernas nos dava a perceber que estava ali o calção de ferro que domava a fogosa raça de Alter! Como brincava com a varinha de marmeleiro e nos fazia recordar o poder e a valentia daquela mão de rédea!... Ninguém, em duas palavras, é capaz de fazer mais. [Ibidem, XXII]⁴²⁶.

Santos refere igual diligência de Delaunay na adaptação ao guarda-roupa, relato que lhe testemunha o vizinho do actor francês, quando em Paris, em 1867, por ocasião da Exposição Universal e da estreia, na Comédie Française, do *Hernani*, de Victor Hugo, peça proibida desde 1830:

Nós somos vizinhos. Oito dias antes da peça subir à cena, o maldito não me deixou dormir uma só manhã! Que bulha... que inferno... andava no quarto como um doido, de um lado para o outro... Eu batia para cima... gritava... fui ter com ele... pedi-lhe por quanto havia que me deixasse dormir. Não posso, dizia Delaunay, pois tu que és um pintor de história, um artista, não vês que estas botas são da época, mas têm este feitio, e, que, se um actor não se habituar a elas pode cair em cena! Que ridículo... estava tudo acabado e adeus peça! [SANTOS 1885: XXXVI];

Lucinda Simões relembra a caracterização inabitual, empregue na *Teresa Raquin*, de Zola, estreada em 1880, no teatro com o seu nome, no Rio de Janeiro:

Fui para o camarim ao começar a sinfonia e, atendendo ao género do papel, não me arranjei, desarranjei-me. Ajeitei desgraciosamente o cabelo, carregando a fisionomia pelo penteado, sem auxílio da pintura.

Ao levantar do pano, estava sentada numa cadeira baixa, à boca da cena, olhando o vago.

Meus pais, que estavam assistindo ao espectáculo, não me reconheceram e perguntaram, um ao outro, quem eu seria.

Só quando falei, pela primeira vez, se certificaram que era a sua filha. [SIMÕES 1922: 138].

Numa segunda instância, a caracterização externa inclui a imitação de trejeitos ou de limitações físicas, características da personagem – no caso de *Luís XI*, criação de João Rosa, “o andar, a paralisia que tomava todo o lado direito”⁴²⁷. Embora não exclua o recurso a processos internos, a exemplo das “lágrimas espontâneas e veementes” do *Tio Paulo*⁴²⁸, Isidoro revela o recurso a processos externos de composição, seja na prossecução da missão do actor cómico – “fazer rir, e não se rir” –, seja no desempenho de papéis sérios, a exemplo da imitação de uma personagem gotosa na peça *Os homens ricos*⁴²⁹. Processos que remetem simultaneamente para a escola de actor cómico e para o seu carácter prático e índole galhofeira, sem pretensiosismos, orgulhando-se, de certa forma, da utilização de recursos externos, eficazes no efeito de verosimilhança, que isentam o recurso a processos internos na composição da personagem. De reparar como, no trecho infracitado, ao aludir à sua prestação em palco, o narrador-actor passa da primeira para a terceira pessoa do singular, assumindo a perspectiva do espectador:

Tendo eu até aqui contado com toda a verdade e singeleza os segredos da minha vida, acho vir a propósito descobrir também ao leitor alguns segredos da minha arte!

Por exemplo, vê-se representar o actor Isidoro um papel engraçado, metendo-lhe às vezes de improviso um dito de “sua casa” que produz inteira hilaridade!... E ele não se ri!... E ele ficou sério como se nada fosse consigo!... E, contudo, o actor Isidoro é de carne e osso como todos... susceptível de se rir, como muita gente, da sua própria graça! Mas é que o actor Isidoro pensa, e creio que pensa bem, que a sua missão é de fazer rir, e não se rir. E para cumprir à risca esta sua missão, quando está para dizer um dito, que entende tão acertado e tanto a propósito que espera que o possa fazer rir, introduz os dedos entre o cós das calças e o colete e prega um formidável beliscão em si!... O beliscão necessariamente dói e aqui ele tem de ficar mais sério do que antes de dizer o dito cómico!...

Quando me vêm representar com toda a verdade um papel de gotoso, como aconteceu no drama *Os homens ricos*, andando com dificuldade e fazendo tais contrações que obriguei a dizer a quem me via: “Coitado, parece que onde põe os pés põe os ‘narizes’! Que sério estudo seria preciso a este actor para sustentar com tanta verdade, e sem nunca se ‘desmanchar’, um papel tão difícil!”

O estudo foi apenas de um segundo, mandei ao sapateiro que me deixasse quatro pinos bem salientes no sítio dos calcanhares, de modo que, de cada vez que eu

tinha de dar um passo, os pinos enterravam-se-me no pé, causando-me uma dor que forçosamente produzia o efeito desejado!... [FERREIRA 1876: 97-98].

Rosa aponta ainda dois modos distintos de composição que se definem pela conjugação entre um determinado repertório e a apetência escolástica do actor. Neste sentido, refere o gosto ultra-romântico do público pelas passagens de efeito, a comoção pelas lágrimas, as falas brilhantes, os finais a contento de todos, em detrimento dos caracteres bem delineados e da simplicidade e lógica (ou verdade) das situações, tendência verificada tanto na dramaturgia como no desempenho em palco, correspondendo-lhe um modo de composição em que o actor visa, antes do mais, “ferir a retina do espectador” e empolgar, no imediato, a plateia, através da atitude (o “panache”), dos “velhos truques”⁴³⁰ convencionais, “das transições bruscas”; recursos subsumidos ao que designa de “arte farfalhuda”⁴³¹, exemplificada na prestação de Ernesto Rossi, aquando das primeiras apresentações em Lisboa (1868/1869) – embora concedendo ter este actor evoluído aquando do seu regresso, passados quinze anos (1883/1884):

A sua arte, toda feita de plasticismo decorativo, de transições bruscas, procurando apenas ferir a retina do espectador, pelo brilho lantejoulado de processos falsos e já decadentes, agradou e seduziu aqueles que viam em Rossi um actor genial, sem observarem que a sua arte era toda convencional, embora brilhante e faustosa. [ROSA 1917: 52].

A este modo de composição, faz corresponder a estética romântica, convocada, não só na tragédia, como nos dramas históricos, para cujas personagens “basta possuir um bocado de voz, alguma figura, gesto largo e bem medido, um certo fogo, e conhecer a escola romântica”⁴³²; razão pela qual afirma preferir os dramas de actualidade, mais aptos à composição psicológica (“por dentro”⁴³³), em que “é necessário estudar o carácter, a alma, o temperamento da personagem”⁴³⁴, “como fala e gesticula, como anda”⁴³⁵, enfim, “dar-lhe nervos, dar-lhe vida”⁴³⁶; processo que permite chegar ao pormenor naturalista, à meticulosidade e subtilidade da composição, e que, na sua perspectiva, o actor deve aplicar, independentemente do repertório a interpretar:

Mas, voltando à *Santa Umbelina*⁴³⁷, direi que esta peça, mais bem trabalhada e mais literária do que *O íntimo*⁴³⁸, não tinha para o público as qualidades de brilho da última. A simplicidade da obra foi, decerto, o que a prejudicou em parte. Mas, o público, a

eterna criança, prefere muitas vezes as passagens de efeito, as falas brilhantes, os finais a contento de todos, às cenas simples, aos caracteres mais bem traçados e tratados, à lógica das situações, aos finais bem deduzidos, embora de menos agrado.

E o que se passa com os autores, passa-se igualmente com os actores. Arrebata muito mais as multidões uma cena falsamente representada com brio, com panache ou com velhos *trucs*, do que uma narrativa dita com singeleza, com verdade, com meias tintas e em meios tons. A consciência, porém, dos que procedem da última maneira, deve ficar tranquila: cumprem o seu dever.

Eu, por exemplo, gosto mais de representar uma peça moderna, serena ou violenta, de caracteres, com personagens do meu tempo, que eu conheço, com quem vivo, que sei como falam, gesticulam, como andam, do que representar um drama histórico, com personagens que eu nunca vi e que não conheço senão pelas crónicas, pela história, ou por estudos de qualquer autor, muitas vezes, fantasista.

Tenho tido, é verdade, nestas peças, cenas aplaudidíssimas, de vir, como se costuma dizer, o teatro abaixo com palmas; e, francamente, para representar essas cenas e certas personagens históricas, basta possuir um bocado de voz, alguma figura, gesto largo e bem medido, um certo fogo e conhecer a escola romântica.

Para as peças modernas dos bons autores é preciso mais alguma coisa do que isto: é necessário estudar o carácter, a alma, o temperamento da personagem. Torna-se indispensável observá-la, examiná-la, vê-la por dentro, dar-lhe nervos, dar-lhe vida, transmitir-lhe tudo quanto o autor, na sua concepção, lhe transmitiu (...). [ROSA 1915: 244-245];

Há um género de papéis em que todos os artistas, bons ou maus, agradam sempre. São os papéis de doidos, de idiotas, de tarados, enfim.

Uma perna ou um braço aleijado ou paralítico, olhar esgazeado, monossílabos rouquejados, gargalhadas alvares com a boca descaída aos cantos, rindo ou chorando em transições bruscas, e muitas outras coisas, são as características principais destes papéis, em que tenho visto péssimos artistas terem grandes ovações.

Outros, também de sucesso garantido, são os de espírito brilhante, réplica pronta e engraçada, personagens simpáticas, de bom coração, de quem toda a gente gosta, principalmente, o espectador. Para estes: sorriso nos lábios, ar desembaraçado, fatos elegantes, o papel muito bem sabido.

E, contudo, este género fácil de papéis, de agrado seguro, pode ser bem difícil.

São papéis fáceis porque têm em si as qualidades suficientes de brilhantismo para produzir o efeito no público ingénuo e até naquele que o não é; são difíceis, quando um verdadeiro artista quiser fazer deles um estudo patológico, psicológico, o

estudo de um temperamento, de uma alma, e revestir tudo de um perfume de grande arte; dar, finalmente, a qualquer destas personagens a sua vida própria, ou seja, a vida de um tarado, ou de um homem de espírito com um cérebro lucidíssimo. [ROSA 1915: 305-306].

Deste modo, reivindica um processo de composição interna, “por dentro” ou “para dentro”, no qual filia o irmão, até mesmo no desempenho de personagens históricas. Linha de tendência naturalista que, Pinheiro, discípulo de João Rosa, de igual modo, reclama, em termos de atribuir à personagem uma “individualidade”⁴³⁹, e, para a qual não dispensa o recurso à observação directa da realidade quotidiana, trabalho de campo aplicado inclusivamente na cinematografia, aquando da prestação no *Amor de Perdição*⁴⁴⁰, em 1921, na personagem de João da Cruz. Augusto Rosa vai, assim, resgatando um processo que, podendo colher, no imediato, uma menor adesão e reconhecimento junto do público de teatro, reputa de mais honesto, validado pela demanda do efeito de verdade (obtido pela delineação interpretativa, pela focalização na coerência da acção, e pela procura da sobriedade e simplicidade na prestação). Numa segunda leitura, vai simultaneamente demarcando trabalho e processos com relação ao rival de força, Eduardo Brasão, o qual, descrito pela versatilidade nos vários géneros, ficou associado não só ao repertório shakespeariano como às personagens históricas, referindo-lhe o memorialista o “panache”⁴⁴¹, e por outros evocado enquanto «(...) o grande mestre da Atitude, o supremo Artista da Beleza plástica, o maior actor de alta comédia, o mais fiel intérprete do nosso teatro histórico, Mounet-Sully da cena portuguesa.» [LEAL 1920: 28]:

[Referindo-se a João Rosa, no *João Baudry*, de Auguste Vacquerie⁴⁴²]

O papel precisava de todas as qualidades nele superiores, como sentimento, simplicidade, distinção e bonomia. Não tinha brilhantismo; era primacial, mas relativamente apagado. Meu irmão apaixonou-se pela personagem e estudou-a com o carinho e a meticulosidade em que sempre foi supremo, porque preciso dizer que nunca ele gostou de um papel por julgar empolgar imediatamente o público, não. Os papéis bons eram os das personagens que tinham um carácter, um temperamento. Nunca se preocupou durante o estudo de um papel em procurar um efeito que ferisse a retina do espectador ingénuo; os efeitos haviam de surgir da verdade, e, se a verdade, muitas vezes, não lhe dava esses brilhantismos que o público aplaude, nada se preocupava com isso, seguia a estrada direita, não se metia em atalhos tortuosos para

chegar primeiro e deitar o foguete de lágrimas. Foi sempre de uma honestidade no estudo e desempenho dos papéis. Se gostassem, muito bem; se não gostassem, o tempo lhe faria justiça. E o tempo fez-lhe justiça. [ROSA 1915: 164];

[Pinheiro, referindo-se a *Casa em ordem*, de Arthur Wing Pinero, estreado no Teatro D. Amélia, em 1907 e ao *Amor de Perdição*, filme lançado em 1921]

Coube-me nessa peça o desempenho do sombrio e metódico Filmer Jesson, um dos papéis mais difíceis que tenho interpretado na minha quarentona carreira artística.

João Rosa, já inutilizado para a cena, tendo, por conseguinte, deixado de representar, assistiu numa frisa à primeira representação da peça, e no final do espectáculo, mandou-me ali chamar e felicitando-me, apreciou o papel com o seu superior critério artístico, dizendo-me: “- Esse papel é dos que se representam para dentro”.

E assim é de facto. O grande mestre não podia ter achado frase que melhor definisse a dificuldade de execução de certos papéis – os que [se] representam para dentro! [PINHEIRO 1929: 143];

Pouco depois voltava à *Invicta* para filmar o João da Cruz, ferrador de Viseu, no *Amor de Perdição*.

E, a propósito, num jornal do Porto, dizia o Higinio de Assunção:

«Há dias jantava eu numa mesa do Hotel Internacional, quando entra pela porta, mãos estendidas num amplexo amigo, o actor António Pinheiro.

Estranhei a barba à antiga, uma barba como tinham os nossos avós, os que viveram no tempo de Camilo, e a uma curiosidade minha elucidava-nos António Pinheiro que tinha, por várias vezes, frequentado a casa dum ferreiro em Benfica, para aprender o ofício e interpretar o papel do João da Cruz na fita *Amor de Perdição*, motivo por que deixara aquela barba.

E, dizia-nos ele, “entendo que um actor deve estudar do natural os seus personagens para os poder representar. Um carpinteiro tem tal maneira de pegar numa ferramenta que toda a boa vontade do artista não chega para o imitar se não for com ele ver como trabalha”. E eu concordei.» [apud: PINHEIRO 1929: 359].

Entre os aspectos decorrentes da composição interna das personagens, Rosa destaca o trabalho ao pormenor, invocando, para o efeito, a interpretação do irmão, João Rosa; seja na inflexão e modulação das falas, a exemplo do Iago, de *Otelo*, e das várias repetições de uma mesma frase – preocupação que o actor revela ao tradutor, José António

de Freitas, rejeitando, contudo, a sugestão deste no sentido de abreviar a repetição textual –; seja no efeito cromático de sentimentos, obtido, não pela transição brusca, mas pela gradação dos tons – a propósito do D. Pedro I de *A morta*⁴⁴³ –; seja na pertinência do gesto e na acomodação deste à palavra, referida ao desempenho no drama *Luís XI*; seja, ainda, como mote para uma caracterização externa das personagens, formando com esta uma unidade levada à minúcia por Rosa que se afirma um esteta. Neste sentido, o memorialista revela uma ideação pormenorizada das personagens, desenvolvendo em torno destas uma narrativa psicológica, que se repercute em aspectos que vão do gesto ao movimento, da maneira de falar à maneira de vestir, à joalharia, à cosmética, ao perfume – este último, a exemplo de Raparelli, “o elegante e perfumado tenente”⁴⁴⁴.

[De João Rosa, no Iago, *Otelo*, 1882]

- Tenho de dizer sete ou oito vezes: *mete dinheiro na bolsa*, e só encontro duas inflexões que me agradam.

- Não me parece justificado o seu descontentamento, mas, se você quer, corta-se umas três ou quatro vezes. O Shakespeare não protesta, e você deixa de andar preocupado.

- Não, que a fala assim é que é de efeito seguro.

(...).

E, na noite em que se representou a peça, quando a plateia ouviu pela terceira vez a frase, modulada por três formas diferentes, sentiu-se na sala um murmúrio admirativo; a esse murmúrio seguiu-se o silêncio das grandes ocasiões, e, quando sempre com inflexões diversas, se ouviu pela última vez *mete dinheiro na bolsa*, a arte de João Rosa tinha empolgado os espectadores, e o fim do acto foi um triunfo ruidoso, alcançado menos pelo poder dramático do que pela exactidão e pela verdade. [José António de Freitas, in: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro (10-04-1910), apud: ROSA 1915: 191-192];

[N’*A morta*, de Henrique Lopes de Mendonça, papel de D. Pedro I, em 1890]

O monólogo junto ao túmulo de Inês de Castro dizia-o meu irmão com uma riqueza de colorido, uma variedade de tons, uma pujança de forma, passando da unção à ameaça, da ameaça à raiva, da raiva ao sarcasmo, do sarcasmo à profunda súplica, sendo sempre nesta gama de sentimentos notavelmente grande, que por certo este papel vincou fundo na sua carreira de actor. [ROSA 1915: 214];

[No *Luís XI*, de Casimir Delavigne, em 1888]

Foi também um dos papéis que ele estudou com imenso cuidado e que realizou com extraordinário êxito. O traje, a caracterização, o andar, a paralisia que tomava todo o lado esquerdo da personagem, o acomodar do gesto à palavra e da palavra ao gesto, a maldade, o terror, enfim, as qualidades boas e más daquele rei, meu irmão fazia reviver de um modo superior. [ROSA 1915: 215];

[De Augusto Rosa, no *Henrique III*, de Dumas (pai), em 1895]:

O Henrique III deu-me bastante trabalho. Tive que consultar vários livros para poder desempenhar aquela complexa personalidade, isto é, para tentar reproduzir aquele rei, degenerado, com dotes de inteligência, sim, mas inferior, perverso, que tinha assomos de fingida valentia e hesitações de cobarde fraqueza; vicioso, repugnante, vil; cometendo as abjecções mais degradantes, como fez com Quélus e Schomberg, seus *mignons*, mortos em duelo. Hipocritamente religioso, acompanhava de noite procissões de penitentes; instituiu confrarias em profusão e, ao mesmo tempo que era distinto, tinha maneiras requintadamente efeminadas, movimentos rápidos, leves, maneira de falar adocicada. Elegante, dentro da moda quase feminina que criou, usava cosméticos durante a noite, para conservação da pele, brincos, e espartilhava o traje. [ROSA 1915: 267].

[No José Bálsamo, personagem de *O grande Cagliostro* de Carlos Malheiro Dias, em 1905]

Este aventureiro audacioso, espadachim, galante, espirituoso, impertinente, pantomineiro, aparatoso, com a altivez própria do seu charlatanismo cavalheiresco, foi-me entregue por Carlos Malheiro Dias para o pôr de pé e fazer viver. (...).

O traje em que me apresentava no 1º acto, que era em tudo igual, segundo reza a história, àquele com que José Bálsamo se apresentou num jantar de festa, em casa de Madame de La Motte, mereceu a um homem de letras o seguinte reparo: “Com que mau gosto o Augusto Rosa vem vestido nesta peça, que demónio de cores tão estapafúrdias! (*sic*)”.

Uma das coisas que me deram mais trabalho foi encontrar em Paris aneis falsos do estilo da época, para misturar com outros verdadeiros, como usava o mirabolante intrujão. [ROSA 1915: 316-317].

Não é só no drama de actualidade, ou mesmo, nas personagens históricas interpretadas pelos irmãos Rosa, que este processo se vai aplicando. No repertório shakespeariano, por exemplo, aponta o contraste entre o desempenho de Rossi e o de

actores contrerrâneos do italiano cujas prestações aprecia, igualmente, em Lisboa (à excepção de Giovanni Emmanuel, quem Rosa viu no Rio de Janeiro, em 1887, quase uma década antes de se apresentar no Teatro D. Amélia, em 1896). De Tommaso Salvini, logo em 1869, pouco depois da primeira apresentação de Rossi, ressalta a sobriedade e o menor recurso aos truques convencionais, bem como o estudo e o encadeamento lógico dos efeitos⁴⁴⁵:

Salvini já havia posto de parte quase todo o convencionalismo, com que Rossi se adornava. Era um actor muito mais perfeito, muito mais sóbrio, muito mais equilibrado. O seu *Otelo* era uma personagem bem estudada, verdadeira, os efeitos resultavam pela lógica com que eram apresentados, e não pela ânsia de produzir efeitos sem lógica. [ROSA 1917: 52].

Qualidades que se adensam na referência a Giovanni Emmanuel e ao trabalho no *Otelo*⁴⁴⁶, levado ao pormenor (desde a caracterização à acção), produzindo um efeito de verdade, de naturalidade, ressignificado em termos de um efeito de espontaneidade e de fluência, ressaltando-lhe, ainda, a veiculação de uma linha interpretativa em que o ciúme do mouro não é reduzido a um exotismo. No *Hamlet*, destaca a interpretação na cena metateatral e o facto de se manter na personagem, aquando da exemplificação aos actores da troupe de como deveriam apresentar a cena:

O extraordinário génio deste artista impunha-se, principalmente, pela sobriedade grandiosa e pelo pormenor naturalista que ele imprimia às personagens criadas por Shakespeare.

Em nenhuma delas se adivinhava a preocupação de tirar efeitos. Tudo aparentava espontaneidade e singeleza. A sua arte, que era imensa, dava-nos a impressão de ser uma coisa facilíma, onde não havia o menor esforço.

O *Otelo* era uma personagem como até então não se tinha visto. Era um mouro educado, fino, palaciano. Vestido à veneziana, só na escolha das cores dava a impressão de não ser europeu. Apenas no último acto vestiu uma espécie de cabaia oriental, mas isso justifica-se porque estava em casa, é de noite, já tarde, e está à sua vontade.

No 2º acto, na cena com o Doge, representava-a com uma simplicidade e uma elegância extremas. Tínhamos diante de nós um verdadeiro general às ordens da aristocrática e muito artística República de Veneza. Aquele mouro não é um selvagem,

mostra-o bem no 2º acto, em presença do conselho e, no 3º acto, na cena com Cássio e Montano. É o ciúme que o leva a tudo, que o leva ao crime, como tem acontecido, acontece e acontecerá, sem se ser mouro!

O que é um facto é que o Otelo de Emmanuel era um trabalho admiravelmente raciocinado e admiravelmente representado, assim como o Hamlet, onde ele encontrou pormenores de uma verdade assombrosa. A cena com os comediantes, por exemplo, não pode haver nada mais perfeito, mais exacto.

Toda representada com a maior naturalidade, dava-nos a impressão exacta da verdade. Era um príncipe que dava conselhos aos actores; era um príncipe instruído que explicava como se devia representar certa passagem de uma tragédia, e que, dizendo essa passagem, a dizia, *não como um actor*, porque o não era, mas como um homem muito inteligente, que exemplificava a sua ideia, que conhecia bem a arte, que dava conselhos, para que lhos ouvissem, e ver em seguida se lhos tinham apreendido [ROSA 1917: 57-58].

No confronto entre Ermette Novelli⁴⁴⁷ e Ernesto Rossi, aponta ao primeiro a “arte mais cuidada” e a “falsa verdade mais perfeita”⁴⁴⁸; e elege, entre todos, Ermette Zacconi⁴⁴⁹, na consubstanciação da ideia, defendida pelo memorialista, de aliança do naturalismo à demanda do belo – partindo do pressuposto ser esta uma qualidade imutável e, portanto, intemporal e universal:

O seu lema é: estudar a verdade, a natureza, e fundir este estudo no cadinho da arte mais bela, para assim lhe aperfeiçoar as arestas.

A conjugação destas coisas é que produziu o fenómeno da sua arte incomparável!

(...).

Zacconi pôs de parte todo o convencionalismo, só a verdade o atrai. Não a verdade banalmente estudada, mas uma verdade que ele perfuma de misteriosa arte, exemplificada em catadupas de pormenores verdadeiros; e de uma arte que se impõe pelo que tem de real, belo e durável, e não pelo que tem de fictício e frívolo, que não resiste.

Zacconi é, enfim, a realização da arte suprema!

E tão elevada ele a considera, que são suas estas palavras: “Benedetta sia l’arte che riunisce i popoli più disgiunti e affratella le razze più disparate nella contemplazione del bello”⁴⁵⁰. [ROSA 1917: 61].

Ainda relativamente à questão dos processos de composição, verifica-se a tendência para a distinção entre “actores de intuição” e “actores de estudo”, mormente acusada entre os memorialistas ditos cultos relativamente a actores que, pelas suas origens, não tiveram acesso à cultura literária, enfileirando-se António Pedro entre os primeiros; circunstância contestada, entre outros, por Gervásio Lobato, que lhe aponta um aturado estudo de observação⁴⁵¹, mas à qual Brasão não deixa de dar voz: «Inculto como era, tinha apenas a centelha do génio a inflamar-lhe o âmago do seu ser! Os seus gestos, as suas atitudes, os seus detalhes eram espontâneos, não calculando mesmo o efeito que poderiam causar no público que o idolatrava.» [BRASÃO 1925: 60]. Neste sentido, o estudo é tendencialmente vinculado à componente literária. Na argumentação de Brasão, outras características de António Pedro se confundem, desde a acentuada modéstia – sem correspondência aos preceitos da sociedade galante – à apetência pelo álcool e pela boémia⁴⁵².

Actor de propensão naturalista, o desempenho de António Pedro destaca-se aquando do trabalho no Teatro D. Maria II (nas empresas Santos & Pinto e Rosas & Brasão), colhendo, mesmo em papéis secundários, o aplauso do público e da imprensa, que o dá como um dos maiores da cena, e merecendo no Coveiro do *Hamlet*, o interesse e o elogio de Coquelin⁴⁵³. Dos depoimentos no livro dedicado ao actor, compilado pelo filho, retemos os que se referem ao estudo pela observação directa, a exemplo da frequência do hospital psiquiátrico de Rilhafoles⁴⁵⁴; o aconselhamento junto de terceiros na colmatação de saberes que o actor não possui⁴⁵⁵; o entusiasmo pelo desempenho de personagens da pequeno-burguesia e do povo⁴⁵⁶, o meio que melhor conhece, em detrimento do repertório burguês e de ambientes aristocratizantes, com o qual Rosa, por exemplo, se identifica, à semelhança do público do Teatro Nacional; e, por fim, o rivalizar, no seu desempenho, com actores em destaque nas companhias em que colaborou, adivinhando detalhes “que a outros mais ilustrados e mais estudiosos, teriam passado despercebidos”⁴⁵⁷, levantando-se a questão, relativamente à sua via naturalista, de a formação teatral academizante, então em vigor, poder tolher a criatividade deste actor: «Muitas vezes tenho pensado que, se aquela inteligência se visse enredada nas malhas apertadas dos preceitos e regras académicas, talvez se retraísse o fulgor de tão enorme luz. Quem sabe?» [José António Moniz, apud: SOUSA 1908: 236-237].

Rosa, por sua vez, dedica todo um capítulo, no segundo volume de memórias, à Raquel do Douro, actriz de substrato popular e rural. Apresentada ao actor, em idade

avançada, pelo escultor Teixeira Lopes, na sua prestação, «A Raquel transformara-se: a velha desdentada desaparecera para dar lugar à rapariga graciosa e gentil!» [ROSA 1917: 135]. A estupefacção de Rosa perpassa pela quantidade de vezes que lhe pede para se desempenhar em excertos de peças, bem como na admiração demonstrada relativamente ao discurso da mesma sobre o processo de trabalho, nomeadamente, a necessidade do conhecimento integral da peça na composição da personagem – o que, como já referido, não era prática comum na época –: «Mas esta mulher raciocina com o maior critério e o mais exacto conhecimento do teatro, pensei.» [ROSA 1917: 136]; concluindo tratar-se de um caso em que a inteligência teatral é provida, além da intuição, pelo estudo a partir da observação (“ela tinha o estudo consigo e com a natureza”):

Na sua longa tirada⁴⁵⁸, não houve uma inflexão falsa, um exagero, uma *ficelle*, um gesto não justificado. Foi tudo simples, natural, verdadeiro. Aquela criatura não estava pervertida por más escolas; ou pelo desejo do aplauso boçal, apesar de a maioria do seu público se compor de boçais. Não, ela tinha o estudo consigo e com a natureza; fazia o que via e o que o seu maravilhoso instinto aconselhava. [ROSA 1917: 136].

E se, certos momentos da prestação, o actor, também ensaiador, se vê tentado a “perfumar com um pouquinho de arte”⁴⁵⁹, noutros, “nada tinha a corrigir”⁴⁶⁰. Embora a Raquel tivesse no teatro de amadores uma carreira digna de nota, ao ponto de ter chegado aos círculos cultos afectos ao escultor, o memorialista, que a vê regressar ao Douro “para amanho a terra e tratar das galinhas”⁴⁶¹ (deixando-lhe “uma grande saudade pelas horas de gozo que [teve], ouvindo-a”⁴⁶²), não deixa de lançar a pergunta: «E quantos outros génios como este haverá por esse Portugal fora, estiolados e perdidos?!» [ROSA 1917: 137].

Ao estudo prévio – leitura da peça, documentação sobre a mesma, delineação interpretativa e ideação da personagem – , Rosa acrescenta a fase de estudo atinente ao palco, onde todo o trabalho preparatório vai adquirindo forma pela interacção quer nos ensaios, mediante a contracena e a acção de conjunto, quer na estreia do espectáculo, em presença do “fluido magnético” do público – momento de tensão, propício a uma lucidez que o memorialista denomina de “inspiração súbita”, e em que o actor se depara com soluções antes não entrevistas. De notar como o dar “vida” à personagem não é um processo linear, levando, por vezes, o actor ao desalento, e deste, à alegria e confiança; e

ainda, o espaço de tempo dedicado aos ensaios, que o memorialista considera “curto” para as duas fases de estudo, para mais, sendo o próprio a dirigir os ensaios:

(...). O papel veio-me para a mão, muito antes de a peça entrar em ensaios; porque impossível seria estudá-lo, tendo ainda por cima de os dirigir, no curto espaço de vinte ou vinte e cinco dias no máximo.

(...).

Principiados os ensaios, já com o meu Brachard esboçado, comecei a ver se punha em traços firmes o que no sossego do meu gabinete tinha pensado, imaginado, composto.

Que torturante trabalho é o estudo de um papel, em torno do qual gira toda a acção de uma peça como o *Sansão*! A cada momento um desfalecimento, um desejo súbito de não continuar o trabalho começado...

Depois, de repente, a alegria doida por encontrarmos um efeito que julgamos verdadeiro e novo! Mais tarde, é a personagem que principia a deixar de ser manequim para começar a ser alguém que tem músculos, sangue, coração, alma. Alguém que se move, que se agita, que pensa, que sofre. É nessa altura que o estudo de um papel, de um grande papel, se torna interessantíssimo. Os companheiros dão-nos a réplica; se essa réplica, num ensaio de apuro, é bem dada, se é criteriosamente estudada e bem atacada, ilumina-nos muitas vezes o espírito e achamos, nesse instante, pormenores que até então ainda não tínhamos encontrado, efeitos que não havíamos ainda descoberto. É porque o estudo que se faz no palco, praticando, é um complemento daquele que se faz em casa, raciocinando. Um completa o outro. E há ainda um a fazer: aquele que o público nos ensina na primeira representação, por meio do fluido magnético que nos comunica, dando-nos uma lucidez cerebral muito mais intensa, muito mais clara, muito mais perfeita. *Vemos, achamos*, então, coisas que não havíamos atingido, e que só nesses momentos de ansiedade, de temor, de crise nervosa, podemos transmitir aos espectadores e a que chamarei: pormenores de inspiração súbita. Esse último estudo, que do público nos vem, é preciso guardá-lo com cuidado, com amor, para que não esqueça, para que se aproveite bem, para que, juntando-o ao outro já feito, a obra fique mais acabada, mais completa. [ROSA 1917: 14-15];

O meu Brachard caminhava com altos e baixos; ora me parecia bem, ora me parecia péssimo. Tão depressa o julgava de carne e osso, como me parecia um boneco de palha. [ROSA 1917: 16].

Refere ainda dos ensaios de apuro – destinados à afinação na prestação em conjunto, já com a marcação de cena e os papéis decorados – servirem estes, além do mais, como uma ginástica da energia a despende e, simultaneamente, um treino para a regulação dessa mesma energia, de modo a mantê-la constante até ao final do espectáculo, evitando o cansaço do actor. Assim, dos onze ensaios de apuro, oito serviram para a graduação da energia. Esta preocupação revela no memorialista a prática do distanciamento defendido por Diderot no *Paradoxe sur le comédien*, que, secundado por actores como Pinheiro, é, no entanto, renegado por outros, a exemplo de Abranches (“os *Paradoxos* de Diderot, com que discordei desde o início”⁴⁶³):

Representei o meu Brachard onze noites a seguir, depois de onze ensaios de apuro, dos quais oito foram por mim trabalhados com toda a violência que, segundo a minha maneira de ver, o papel exigia, e que me serviram de treino para estar à vontade e não me fatigar nas representações. [ROSA 1917: 16];

Durante os ensaios graduei o meu trabalho de forma a cansar-me o menos possível e a chegar ao fim da peça relativamente fresco. [Ibidem, 17].

Pinheiro refere-se ao “eterno paradoxo de Diderot”⁴⁶⁴ e ao estudo do actor, em termos de uma “autópsia moral e física”⁴⁶⁵ da personagem; trabalho de reflexão, observação e transplantação para o palco que lhe confere uma “segunda natureza”, mas que “nenhum efeito moral opera no seu próprio *eu*”⁴⁶⁶. Distinto do *eu* da personagem, a quem chama o *ele*, o actor, conjuga no mesmo corpo “dois *eus*”⁴⁶⁷ que, no entanto, não se confundem (“é o *ele* que sente, é o *ele* que sofre”⁴⁶⁸), sob pena de, além de cair no “maneirismo” e de se reproduzir a si próprio (“sempre o mesmo”)⁴⁶⁹, “esgotar a força física” e “anular ou prejudicar os efeitos”⁴⁷⁰ pretendidos. O trabalho do actor é, deste modo, resumido em termos de um empréstimo físico e de uma indução psíquica (“o *ele* imaginário”), a partir do estudo e da observação, procedendo à transmissão de fenómenos, quer físicos (a exemplo de uma cena de envenenamento), quer psíquicos (exemplificados na perda de um filho)⁴⁷¹, sem que o próprio os experiencie ou tenha experienciado:

O organismo do comediante sofre e sente, fatalmente, o cansaço do seu trabalho, mas as dores morais, cujos efeitos são muito mais depauperantes e que poderiam, pela sua acção directa e mediata, prejudicar e anular as emoções, essas desprendem-se do *ele*, voam, ferem a alma ingénua e angustiada do espectador e somente no ambiente do palco, onde ficam abandonadas à indiferença dos *panos*

pintados, do mesmo modo que o público volta amanhã as costas, indiferentemente, ao comediante que hoje o deslumbra, atrai e arrebatava. [PINHEIRO 1909: 80].

Adelina Abranches não se adentra nos processos de composição, mas deixa-nos o testemunho do impacto que nela tem, aos cerca de dez anos de idade, o registo de Emília das Neves, e a influência deste na contracenar, momentos em que, induzida por aquela atriz, não “representa”, antes “vive” o papel, chorando e rindo “a valer”. Identificação com a personagem e procura de uma expressão “verdadeira” que, já septuagenária e na qualidade de espectadora, não encontra nos palcos, onde os soluços de “um actor ou atriz de grande nomeada” são “falsos”; razão pela qual, nesta altura da sua vida, diz preferir os filmes dramáticos ou os desenhos animados de Walt Disney, nos quais se surpreende a chorar “com as desgraças de um Bambi ou de um Dumbo”, mantendo, portanto, também nesta qualidade, a expectativa da comoção pelas lágrimas. Noutro passo da narrativa, na recriação de um diálogo entre mãe e filha (Adelina e Aura), a propósito da reposição de *Rosa enjeitada*⁴⁷², pelos Comediantes de Lisboa, em 1944, no Teatro da Trindade⁴⁷³ – peça que se estreou em 1901, com Adelina no papel da protagonista no Teatro do Príncipe Real⁴⁷⁴ – a atriz demonstra a sua discordância quanto à interpretação dos actores, criticando, no geral, a “frieza”, a falta de “convicção”, de “sentimento”, e de “paixão”, assim como a valorização da encenação sobre o trabalho do actor. Desacordo que não oculta a Francisco Lopes Ribeiro, imputando a esta circunstância o facto de o mesmo não ter cumprido a manifestada intenção de a fazer voltar ao palco:

Quando fiz o garoto da *Mulher que deita cartas*⁴⁷⁵ (mais um...), marquei, incontestavelmente, o *segundo ponto* [da carreira]. Desta vez, porém, influenciada apenas pela genial Emília. A sua voz, de estupendas ressonâncias de tragédia, punha-me os cabelos em pé. Contracenando com ela nunca pude *representar*, na acepção da palavra: *vivi* sempre os meus papéis, rindo e chorando *a valer*, quando as cenas marcavam que risse ou chorasse; e isto, porque o poder de exteriorização dessa grande atriz era surpreendente. Eu *convencia-me*, desde logo, que tudo quanto ela dizia era a expressão da verdade! Que sofria, que lutava, que se sacrificava, que a caluniavam... e então, dava-lhe a réplica, com toda a minha pequenina alma, com todo o meu coração, com todos os meus nervos!

Representei, (minto), vivi com ela muitas peças! *Duquesa de Bragança*⁴⁷⁶, *Os missionários* [de Fernando Caldeira], *Caridade* [de Joaquim da Costa Cascais], *Botão d'Âncora*⁴⁷⁷ [de César de Lacerda]... [ABRANCHES 1947: 46];

Hoje a minha grande paixão é o cinema. Mas o cinema estrangeiro. O nosso ainda tropeça muito no caminho... Adoro os filmes dramáticos e os de desenhos animados (não fosse eu doida por bichos!). Walt Disney tem um lugarzinho muito especial no meu coração. Todos os seus desenhos são maravilhas de concepção. Talvez seja da velhice.... Mas não se imagina as vezes que me surpreendo a chorar com as desgraças de um Bambi ou de um Dumbo! O que raramente me sucede quando vou ver um drama a qualquer dos nossos teatros. Comove-me mais a “verdadeira” expressão de tristeza de um bicharoco do que os falsos soluços de um actor ou actriz de grande nomeada... Defeito talvez de quem é como eu, pela escola da verdade e da simplicidade... Ser “humana” foi sempre o meu lema em teatro. (Em teatro e na vida real...). Mas naturalmente estou a pensar à antiga! [Ibidem, 419];

Um dia, quebrando um daqueles silêncios que tanto me confrangiam, murmurou [referindo-se a Adelina] num sorriso de infinita amargura:

– O Lopes Ribeiro não me perdoou o silêncio em que ouvi a *Rosa enjeitada*...

– Que ideia é essa agora?

– Não é ideia... é certeza. Eu bem sei que ele esperava qualquer frase minha de entusiasmo quando me dizia: – “A Lalande vai bem, não vai?”

– E tu disseste-lhe que sim; lembro-me muitíssimo bem!

– Não... não disse. Acenei com a cabeça e continuei calada. Como havia de mentir? Como havia de achar bem uma interpretação errada, desde o tipo à exteriorização de tantos e tão contrários sentimentos?

– De uma maneira geral, a peça ouvia-se bem.

– Não me irrites! Ouvia-se bem! Eu nem sequer a reconheci! Se o D. João da Câmara a visse, diria também o mesmo... Aquela esfomeada Marcolina, que me apareceu janota e bem tratada... Aquele cego – o símbolo da peça! – sem convicção, sem o menor sentimento, convidado no último acto a entrar e a sentar-se no sofá da sala, como visita de cerimónia, aquele João Reinaldo, sem paixão, frio como um rochedo... Sabes lá o que foi a apresentação da *Rosa* guiada pelo autor... sabes lá!

Essa récita fez-lhe grande impressão. Falou nela dias seguidos... Recordava outra reposição da *Rosa*, em opereta⁴⁷⁸, com a Ilda Stichini na protagonista, infeliz também, e na estupenda criação de Alfredo Ruas, no Malacuéco... Recordava tudo e sofria! Amava demais a *Rosa* para a ver assim maltratada... estropiada!

– Nunca mais vou ver reposições. Fico enervada, mal-disposta. Já não se representa como antigamente. (...). [ABRANCHES 1947: 432-433].

Versatilidade *versus* especialização: gestão da carreira, repertórios e prestígio artístico

A narrativa de Isidoro sinaliza, nesta época, outras questões relacionadas com o actor, nomeadamente, a especialização *versus* versatilidade nos diferentes géneros, nomeadamente, comédia, baixa comédia, alta comédia, drama e tragédia; assim como a capacidade de transfiguração de personagem para personagem. Associado a estes tópicos surge ainda o da valoração conferida aos géneros, pertinente à construção da carreira do actor.

Isidoro insiste na sua capacidade de desempenho em papéis de alta como de baixa comédia. Apesar de especializado nesta última, revela-nos a consciência do seu menor prestígio em relação ao drama e a ambição de querer desempenhar-se neste género, não só por desafio artístico (estando “descontente com os papéis que tinha”), mas também para aumento do seu prestígio junto do público (“para a popularidade do seu nome”). Deste modo, em 1858, após o sucesso alcançado na mágica *Lotaria do Diabo*, no Teatro das Variedades, onde era vice-secretário da empresa⁴⁷⁹ Júlio César Machado, pede ao reconhecido escritor que lhe escreva uma peça (*Tio Paulo*) para desempenho do papel principal numa “parte séria”. Ressalta o biógrafo, desta sua prestação, o “talento dramático” nas “lágrimas espontâneas e veementes”, de “fazer chorar” o público (indício da expectativa romântica das plateias). E sublinha, positivamente, a capacidade de transformação de Isidoro de personagem para personagem, diferenciando-as ao ponto de o público não reconhecer no Tio Paulo outras personagens por si desempenhadas. Apesar da comprovada versatilidade, o actor voltará ao género baixo-cómico que, embora menos prestigiante, é o da sua eleição:

(...) Isidoro veio encontrar-me e pedir-me que lhe escrevesse uma peça.

Estava descontente com os papéis que tinha, disse-me ele que vivia no desejo de representar uma parte séria.

Uma parte séria?!... exclamei!... O Abdalah da *Lotaria do diabo* numa parte séria?... Mas meu amigo, que tontaria é essa de querer sacrificar-se a um género que não é o seu?...

Assegurou-me que em vez de sacrifício, seria ao contrário, um grande empenho para a popularidade do seu nome porque sentia a consciência de não se

perder a si, nem ao papel, por mais dramático que lhe escrevesse. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 43-44];

Durante o decurso da representação, houve-se com extrema habilidade, e na cena final do drama teve instantes de inquestionável talento dramático em que as lágrimas lhe saltaram espontâneas e veementes. Da parte deste actor, considerei isto um milagre! Isidoro chorar!... Isidoro fazer chorar! Oh! Deus Santíssimo! Como este homem nos tem enganado! Dizia o público que não cabia em si de admiração e que, por mais que abrisse os olhos, não podia descobrir no *Tio Paulo* o Sacristão do *Algarismo*⁴⁸⁰, o Legatário de *O Testamento*⁴⁸¹ ou o Abdalah da *Lotaria*! [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 45];

Mas a maledicência, que de tudo se aproveita, começou a imaginar que os horizontes do talento artístico de Isidoro se limitavam ao estreito âmbito da baixa comédia.

O actor, porém, deixou a maledicência de cara à banda, mostrando quanto valia a sua finíssima inteligência na interpretação primorosa de papéis da alta comédia.

No teatro normal a sua carreira foi esplêndida neste género; todavia Isidoro andava descontente porque não ouvia em torno de si o estrépito das gargalhadas. Sorriu-lhe então a opereta burlesca com todas as suas fascinações e empunhou vitorioso o ceptro do rei Bobeche. [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado*, 15-11-1873, apud: FERREIRA 1876: 112].

De notar que a incursão de Isidoro no repertório sério implicou a frequência de aulas (com Duarte Sá) já na fase de actor reconhecido, e até de ensaiador, facto que o memorialista não oculta, apesar de a admissão poder ser considerada, na época, nociva para a sua imagem⁴⁸².

O tópico da transformação do actor, de personagem para personagem, não se aplica contudo à generalidade dos actores, até porque, na época, coexiste a prática de especialização num dado tipo de papel, a exemplo de Rosa Damasceno no desempenho de ingénua; actriz definida por imprimir a sua personalidade aos papéis desempenhados⁴⁸³ – uma das razões do seu bom acolhimento – como nota Pinheiro, citando o dramaturgo Eduardo Schwalbach:

Refere-se à actriz, à sua grande individualidade, tão grande que muitos autores dramáticos muitas vezes talharam os papéis de molde a que ela não tinha de

desprender-se de toda a sua individualidade, pois já estavam afeiçoados à sua índole artística. “Assim não raro sucedia que não era ela que representava os nossos papéis, mas sim nós que a púnhamos em nossas peças”.

Mostra como este defeito em alguns artistas era em Rosa Damasceno uma qualidade. [PINHEIRO 1924: 310].

Pinheiro é notado como um actor “sem género definido”⁴⁸⁴ (“tanto representa um galã, como um centro, como um característico”⁴⁸⁵), e, portanto, nos antípodas de actores como Rosa Damasceno. O próprio associa ao repertório romântico a classificação dos papéis, ainda em vigor na década de 1920, no Teatro Nacional, definindo-se as personagens por tipos ou géneros, e acusa a sua desadequação ao repertório contemporâneo. Mas, para além de “anacrónica”, Pinheiro, na lógica do realismo, reputa-a de “anti-artística”, porque instigadora a uma cristalização do trabalho do actor que não se conforma à diversidade humana, nem à sua recriação:

E, depois, os artistas acostumaram-se a *classificar os papéis*, dividindo-os em galãs, centros, cómicos, vegetes, damas galãs, ingénuas, características e ainda estas primeiras divisões em outras subdivisões.

Isto quer dizer que a *humanidade*, visto que são *individualidades humanas* que o actor tem de interpretar, está dividida nos *géneros* acima mencionados!

Por isso, não é de admirar que, nalguns dos nossos teatros, as peças, na sua representação, pareçam sempre a mesma, embora os títulos sejam diferentes!» [PINHEIRO 1929: 68];

Ainda com referência à classificação dos *géneros artísticos*. Apesar dessa classificação ter tido ultimamente sanção oficial pelo diploma de 30 de Agosto de 1923 que reformou o Teatro Nacional, ousamos declará-la anti-artística e anacrónica. A classificação de – *géneros* – data do tempo do *repertório romântico* e só aparece oficialmente na portaria de 19 de Fevereiro de 1846, que nomeou a primeira companhia que funcionou no Teatro de D. Maria II. Foram então nomeados 24 artistas (!) sendo portanto – *os géneros* – muito mais completos do que os actuais. E, para se ver quanto a actual classificação é exígua e não corresponde às exigências do *repertório moderno*, basta consultar aquela portaria, ou então o... *Manual dramático*, de Augusto Garraio.» [PINHEIRO 1924: 68, Nota].

Na narrativa de Santos, a tensão entre versatilidade e especialização centra-se no género de repertório, conjungando a valoração deste à gestão da carreira do actor. Para o memorialista, só actores de excepção, como Salvini e Sarah Bernhardt podem acumular positivamente a tragédia e a alta comédia. Versatilidade, do mesmo modo, atribuída por Simões a Emília das Neves, compreendendo o drama trágico, a comédia e a farsa: «Foi a única trágica que tivemos./ Com a sua beleza, plástica, voz, violência e brilhantismo de expressão, arrebatava as multidões nas grandes cenas de efeito e era impagável de graça na comédia e até na farsa.» [SIMÕES 1922: 28]. No que se refere a actores exímios na alta comédia, como Brasão e Delaunay, o trânsito para a tragédia não é assinalado positivamente, aconselhando-se, mesmo, o primeiro (como já referido) a manter-se no género em que se especializara, com o argumento da adequação do actor aos papéis:

Daí a dois dias estava eu sentado na plateia do S. Carlos a ver o *Rapaz pobre*⁴⁸⁶ pelo Salvini⁴⁸⁷; num dos intervalos fui pagar-lhe a visita:

- Então viu, meu amigo? disse ele. Já percebeu? Devia ter conhecido se gosto ou não deste papel, assim como também gosto do Marquês de Villemer e outros desse género; mas viu que não posso... (eu sorri-me) sim meu amigo, não tenho nem figura, nem voz.

O maganão tinha tudo a mais!... Era esmagado pelo próprio talento e pelos excelentes dotes que a natureza o dotara.

(...). Salvini nessa peça quando não podia chegar ao que desejava, porque a figura e a voz o atraíam, supria com o gesto. [SANTOS 1885: XXXII-XXXIII];

Representar seis noites consecutivas uma tragédia e no dia seguinte uma alta comédia, para isso são precisos dotes excepcionais e uma voz privilegiada.

(...) hoje, para esses milagres, só a voz de ouro de Sarah Bernhardt. [Ibidem, XXXV].

Dir-me-ia [dirigindo-se a Brasão] que o Delaunay também fez o *Ernani* sendo um galã de alta comédia; é verdade que o fez, e eu vi-o, foi em [18]67, no tempo da Grande Exposição Universal; mas concorreu para isso, não a sua vontade, como explicou a Paul de Saint-Victor numa carta. Napoleão III tinha levantado a excomunhão a Victor Hugo, e o seu governo consentiu e ordenou que [n]o teatro francês, de onde o *Ernani* estava banido há muitos anos, voltasse à cena com todo o

esplendor, e que os primeiros actores da Comédie apresentassem aos visitantes, que se achavam então na grande capital, os sublimes versos do Homero do Ocidente.

Não havia nesse tempo na Comédia-Francesa quem pudesse fazer o papel senão Delaunay.

No quinto acto já ninguém entendia palavra; se ele estava fora do seu género... se não podia... mas confessou-o, declarou-o pela imprensa. Estas coisas nunca ficam mal confessá-las. [Ibidem, XXXIV-XXXV].

Nos conselhos deixados por Santos a António Pedro, entra na órbita da discussão a importância do repertório na construção da carreira e imagem do actor. E, muito embora, a par de dramas (de Victor Hugo, Shakespeare, Garrett), lhe recomende comédias clássicas (de Molière), entre o repertório desaconselhado aponta o género cómico (“cenas cómicas”) acumulado com a irrelevância dos papéis (“sem importância”), factores considerados nocivos à oportunidade de o actor se destacar:

António Pedro parece que não quer trabalhar; quem no seu repertório conta criações esplêndidas não deve apresentar-se em público em cenas cómicas sem importância, nem aceitar papéis que não sejam dignos de si.

O público, assim como eleva o ídolo, também o despedaça; numa noite pode-se perder o que em anos tanto custou a ganhar. Nesta arte não se deve retrogradar, é ir para a frente até haver forças ou retirar a tempo. [SANTOS 1885: XXXI]

Repito: quem firmou com o seu nome criações (...), de que todos ainda se recordam, não se deve eximir a estudar outros papéis; pode ainda juntar ao seu repertório o Avarento de Molière, o Shylock⁴⁸⁸ de Shakespeare, o Tribulet do *Rois’amuse*⁴⁸⁹, o Froilão Dias do *Alfageme*⁴⁹⁰; e depois me dirá se sou amigo e se o conselho foi mau. [SANTOS 1885: XXXII].

A esta interpelação poderemos atribuir um outro alcance se atentarmos que os titulares da companhia, para a qual António Pedro trabalha, são os irmãos Rosa e Eduardo Brasão, e que os repertórios eram então programados em função dos actores principais (tópico a que adiante nos referiremos).

Outros tópicos na figuração do actor

Popularidade

Uma constante na figuração do actor é o reconhecimento do público, associado à popularidade – embora a palavra possa referir-se, como já notado, a um círculo restrito – partindo do princípio, já acusado por Isidoro, de que o público é o maior aferidor do desempenho do actor, igualmente reafirmado por Simões: «Na minha longa experiência, cheguei à conclusão de que o público tem sempre razão./ Pode ter tendências de benevolência, mas nunca é injusto perante o valor e o mérito./ Já Dumas Filho dizia: “As plateias são sempre dirigidas pelo sopro Divino”. [SIMÕES 1922: 59].

A José Carlos dos Santos, aponta-se-lhe o consensual reconhecimento entre um determinado grupo – sobre o qual já nos debruçámos –, merecendo o “aplausos das multidões”⁴⁹¹, e evocando-se a imagem de “um povo aos pés”⁴⁹². Acolhimento inclusivamente narrado como constante ao longo dos seus vários trabalhos (“saudado de uns e de outros, recebido, aclamado de papel para papel e em peça sobre peça, se aguentou na «berra»”⁴⁹³). Mesmo já na fase em que aparece circunstancialmente nos palcos, releva-se o não ter sido esquecido pelo público, o continuar a ser por ele benquisto e o ser sentida a sua falta na cena: «O público, que se esquece de tudo, não se esqueceu dele. Esperava a cada momento tornar a vê-lo: e essa esperança diminuía-lhe a ansiedade.» [Gilberto, apud: SANTOS 1885: 142]. O reconhecimento do actor é ainda sublinhado por extravasar a capital e “o seu nome, a sua reputação alcançada em todo o reino”⁴⁹⁴. No mesmo sentido, Isidoro deixa-se entrever na popularidade associada ao género cómico, acessível a mais camadas, especificando-se o seu público na amplitude social, etária e de género, ao encontro da ideia, a florada por Santos relativamente a António Pedro, de que o bom actor é validado por todos os tipos de público, aos quais se acrescentam os próprios colegas⁴⁹⁵ e demais trabalhadores do teatro:

O público de Lisboa conhece-o como aos seus dedos! Ele tem-nos aparecido de uns poucos de feitos e o público ainda não teve a habilidade de o ver, quer fosse de sacristão, quer de entravado, de homem fogoso ou de pagem de mágica, que não ficasse três dias a falar dele e a rir-se!

É o tipo de actor cómico dito e feito; daquele género especial de artistas que têm de distrair toda a gente e em toda a situação, que não têm o valor estimativo para esta ou aquela classe, para esta ou aquela idade, e, quando estão no palco, ao passo

que distraem os homens e divertem as senhoras têm a arte de fazer rir as velhas e as crianças! [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 16];

Todos reconheciam no Isidoro (...) um grande actor de baixa comédia (...); o público das cadeiras, as damas dos camarotes, o público mais expansivamente alegre da geral e das varandas, o ponto dentro do seu buraco, os outros actores em cena, os maquinistas e comparsas por entre os bastidores, o bilheteiro no seu balcão e sobretudo as empresas. [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado*, 15-11-1873, apud: FERREIRA 1876: 112].

No reforço da amplitude social do público, indissociável ao género em que mais se exercita – o de baixo-cómico –, Isidoro não deixará de referir o igual acolhimento junto da família real e da aristocracia. De D. Fernando menciona a comparência ao espectáculo que assinala o regresso do actor ao palco do Variedades, em 1858, após uma crise⁴⁹⁶: «(...) El-Rei D. Fernando honrou o espectáculo com a sua presença, dignando-se dizer ao Exmo. Sr. Francisco Palha, e Freire Cardoso, que tivera notícia do acontecido e que viera naquela noite de propósito para animar o Isidoro.» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 54]. Descreve-se, ainda, na década de 1860, expressamente requisitado para se apresentar em peças do repertório que desenvolvera no Teatro do Ginásio: «Durante a minha estada no Teatro D. Maria fui ainda representar duas noites ao Ginásio, a primeira, o *Andador de almas*⁴⁹⁷, a pedido da (...) duquesa de Palmela, e a segunda, a *Tia Ana de Viana*⁴⁹⁸, a pedido de (...) El-Rei D. Fernando.» [FERREIRA 1876: 71]. De D. Luís, retém a resposta à desculpa por não apresentar um espectáculo novo na noite do seu benefício, em 1871, declarando-lhe o rei que «(...) não ia ao teatro naquela noite pelo espectáculo, mas sim pelo beneficiado» [FERREIRA 1876: 123].

A ilustração da sua popularidade refere-se igualmente ao reconhecimento fora de Lisboa. Em Vila Real de Santo António, em Setembro de 1872, dirigindo-se com Taborda e alguns amigos para Tavira, são jocosamente interceptados por um grupo de militares com ordem de prisão (e “à ordem do bom gosto”⁴⁹⁹) por ser inadmissível os dois actores não se apresentarem naquela terra. Por ocasião de uma deslocação ao Porto, em 1873, com o fim de participar num espectáculo⁵⁰⁰ em benefício do actor José Joaquim Pereira, o guarda-barreira da estação de comboio de Devesas (Vila Nova de Gaia), onde Isidoro e Taborda desembarcam, cioso de uma interpretação literal da lei, quer fazê-los pagar um imposto sobre o guarda-roupa e adereços transportados (dado se destinarem a uma

actividade lucrativa); os actores são salvos porque o dito guarda reconhece os seus nomes, mais não seja, pela divulgação através da imprensa⁵⁰¹.

Pinheiro atesta, de modo peculiar, a popularidade dos actores dos teatros principais, reconhecidos fora das grandes cidades. Do seu depoimento, infere-se que a burguesia da província, quando de visita à capital, frequenta os teatros, condição, contudo, ilustrada ironicamente como não bastante para o reconhecimento do actor quando este se apresenta em digressão, conforme o sucedido no Verão de 1905, com paragem em Campo Maior. O seu testemunho, reflecte também a suspeição com que a classe é vista nestes meios:

Num dos intervalos da *Severa*⁵⁰², um sujeito, que me disseram ser o crítico teatral da terra, mira-me e remira-me. Eu esboço um sorriso amável, um sorriso... de director da companhia [sociedade artística].

Então o homem, já menos acanhado e tomando alento, diz-me:

- O senhor é que é o actor António Pinheiro, do Teatro D. Amélia, de Lisboa?

- Eu mesmo!

- O senhor? Ora adeus!...

- Ora adeus! Porquê?

- É que nós não vamos a Lisboa e não vemos lá trabalhar o António Pinheiro.

Conhecemo-lo muito bem. O António Pinheiro, do Teatro D. Amélia de Lisboa, não é o senhor!

- Não sou eu? Essa agora!

- Não é o senhor, não, o António Pinheiro! Tão tolo era ele que viesse aqui!

- Pois a minha asneira foi essa, foi vir aqui, para agora ter de o aturar!

... e voltei-lhe as costas! [PINHEIRO 1929: 133].

Blasco associa a expansão da sua popularidade a “todas as classes sociais” ao facto de interpretar fado, nomeadamente, na opereta de costumes *O Brasileiro Pancrácio*, espectáculo para o qual teve lições, de modo a se acompanhar à guitarra⁵⁰³, e cujo sucesso condiciona, na época 1893-1894, a programação do Teatro da Trindade, quase não dando ensejo à actriz de estreiar outro trabalho⁵⁰⁴. Apesar de se tratar de uma canção popular, na altura, não cultivada entre as elites, refere, junto destas, igual aceitação (“Pessoas altamente colocadas iam ver-me noites a fio, naquela peça”⁵⁰⁵; “a Família Real no camarote... eu a cantar fado à guitarra”⁵⁰⁶). A popularidade é aferida por extravasar o palco daquele teatro, sendo solicitada para cantar o fado em festas de caridade, ou mesmo

noutros teatros que frequenta na qualidade de espectadora. Entre os sinais de acolhimento quer do espectáculo quer da actriz, refere, não só a frequência repetida de espectadores ao espectáculo, como a repetição do próprio número, cantado várias vezes numa só noite:

Foi no Brasileiro Pancrácio que cantei pela primeira vez o fado em público.

O sucesso que obtive toda a gente o sabe. Tinha noites de o repetir dez e doze vezes, chegando os artistas e coros que estavam em cena a sentar-se no chão, porque não podiam conservar-se de pé tanto tempo. Durante muitos anos, o fado cantado por mim era o regalo predilecto do público de Lisboa; e depois que o aprendi a acompanhar-me à guitarra chegou a ser uma loucura.

Mais de uma vez aconteceu estar eu assistindo a um espectáculo, num teatro qualquer, e o público, mal me avistava, começar a pedir-me o fado, com tal insistência, que não tinha remédio senão ir cantá-lo.

Não havia festa de caridade onde não fosse número obrigado os fadinhos da Mercedes.

É daí que data a minha grande popularidade em todas as classes sociais. [BLASCO 1908: 107-108].

Ao fenómeno da popularidade assiste a prática de formação entre o público de um conjunto de amigos ou de admiradores (fanáticos ou fãs), que tomam no espectáculo, ou, mesmo, fora dele, o partido dos artistas dilectos. Grupo de pressão e de influência na projecção do actor, com referência, nas narrativas, à década de 1850, nomeadamente, no Teatro da Rua dos Condes:

E com o seu público especial, com as suas preferências – partidos, como então se dizia – era um teatro verdadeiramente popular, o que nesse tempo representava uma força.

O povo era ingénuo e sincero no seu gostar. Não estava pervertido pela pornografia de certas revistas e fitas policiais. Era só dirigido pelo instinto.

Tinha os seus artistas predilectos que festejava, que defendia até, e que ia elevando gradualmente. [SIMÕES 1922: 20].

De Leal, afirma-se que “no Brasil, deixara magníficas impressões do seu valor e, além disto, uma numerosíssima e devotada *claque* de amigos bem dedicados”⁵⁰⁷; e Abranches

deixa-se entrever nas mesmas circunstâncias, no início da década de 1900, no meio estudantil de Coimbra, onde se apresenta com a companhia do Teatro D. Amélia:

Os estudantes ricos iam para a plateia e para os camarotes, os que andavam sempre a *tinir*, enchiam todo o lado esquerdo da geral. (O direito era para os futricas...). Havia os fanáticos da Ângela, da Lucília, da Adelina... Cada grupo quebrava lanças por sua dama, e proclamava-a a primeira entre as primeiras. O meu grupo era colossal, com Aníbal Soares e Pad-Zé à cabeça. [ABRANCHES 1947: 199-200].

Já na década de 1870, no Teatro Nacional, sob a gerência de J. C. dos Santos, a prática aparece nas narrativas designada à *claque* – grupo organizado e liderado por um chefe, a quem a empresa teatral distribui ingressos gratuitos, e que tem por função aplaudir o espectáculo, geralmente, no fim de cada acto e no final da peça, bem como de vitoriar os actores, mormente, os principais da companhia, sublinhando certos momentos da sua prestação, com chamadas especiais ao palco no final da função. Assiste-se, deste modo, à sistematização de uma prática, verificada, do mesmo modo, noutros países, devendo os *claqueurs* assistir “todas as noites à representação da mesma peça”⁵⁰⁸.

Definida sumariamente como um meio de “satisfazer a ambição dos empresários e o orgulho dos artistas”⁵⁰⁹, a *claque*, quando bem dirigida – os aplausos são a comando do chefe⁵¹⁰ – é, contudo, defendida por Pinheiro, na função de valorizar uma peça e de sublinhar o trabalho de um artista, não assinalado pelo restante público. Refere-se, principalmente, ao público das estreias – momento decisivo do futuro da carreira do espectáculo – descrito como pouco expansivo, quer em Lisboa quer no Porto⁵¹¹. Da *claque* faz assim depender tanto as receitas de bilheteira como a salvaguarda do trabalho dos actores:

Se bem que a *claque* tenha sido alvo de muita censura, ela é uma instituição necessária, e quando é superiormente dirigida e inteligentemente aplicada, *levanta uma peça* e tem sido a origem capital de fartas receitas para as empresas e de muito triunfo para os artistas.

Ainda há seis para sete anos, numa peça histórica, um certo actor tinha um monólogo brilhante. Na noite da *primeira*, o monólogo *passou* sem que o público o sublinhasse com uma palma, e sem que a própria *claque* se atrevesse a *puxá-las*. Pois

na quinta representação da peça e nas noites seguintes, o monólogo foi sempre aplaudido *espontaneamente* pela... *claque*!

Essa mesma peça representou-se no Porto e como ali não estivesse o dromedário-chefe da claque, o monólogo *passou* por cima da cabeça do público com a glacial e justificada indiferença das primeiras noites de Lisboa!

Por isto se vê como é bom ser amigo dos *claqueurs* e dos seus respectivos *chefes*! [PINHEIRO 1924: 23].

Deste modo, se por um lado, o público é evocado como uma espécie de juiz supremo, por outro, é divisado na relativa ignorância – exemplificada na chamada ao palco de autores estrangeiros⁵¹² ou já desaparecidos – ou na falta de correspondência ao investimento no trabalho artístico:

Quantas vezes se estuda com amor e com o máximo cuidado uma cena que nos parece de seguro efeito, que tinha jus ao aplauso do público, e ele passa por ela indiferente, havendo outras, porém, a que não demos importância e que o próprio público aplaude com frenesim, a ponto de perguntarmos a nós mesmos: Que diabo fiz eu de extraordinário?!

Incompreensível arte que todos se julgam habilitados a entender, seguir, criticar! [SANTOS 1885: XXXVIII].

Simões associa a claque à decadência do teatro, indiciando um aumento do seu recurso na segunda metade do Oitocentos e início do Novecentos, tempo da escrita das memórias. Da acção da claque refere a oscilação de critérios (“nem sempre justa”), ora sob a indicação do empresário ou de primeiros artistas⁵¹³, ora sob o capricho do chefe. Menciona ainda a posição ocupada na sala – o centro da plateia –, do que deriva ser facilmente identificada, bem como a decorrente relativização dos aplausos quer por parte dos actores quer do público, e a reacção adversa deste último, de modo a não ser identificado ao público “mercenário”⁵¹⁴. Em geral, os depoimentos reflectem o apoio da claque a determinados artistas em detrimento de outros, costume que, com o andar dos tempos, ter-se-á vindo a democratizar:

(...) há também outra prova de decadência, a *claque*. No meu tempo não a havia. Era a sinceridade do público que dirigia, mais ou menos, os aplausos.

Hoje, o verdadeiro público raro aplaude para não ser confundido!... a *claque*, nem sempre é justa; umas vezes obedece às ordens da empresa, outras, ao entendimento com alguns artistas, e, a maior parte das vezes, por capricho do seu dirigente, o que não chega a desgostar, mas faz rir os velhos artistas que não precisaram *disso* para ser o que são.

O resultado é sempre nulo, sobretudo para quem reconhece os manejos.

De que servem as palmas quando elas só são dadas por uma parte do público ao centro da plateia?

As valiosas partem das primeiras filas da frente e comunicam-se ao resto da sala! Essas sim! Essas é que marcam! Formam o chamado reclame vivo, único que tem proveito e valor. [SIMÕES 1922: 23];

A propósito, lembra-me um facto que me foi contado por camaradas velhos, quando eu era novo.

Quando José Carlos dos Santos – o Santos Pitorra – foi empresário do Teatro D. Maria II, era ele o primeiro actor do teatro e Emília Adelaide, a criadora da Morgadinha de Val-flor, a primeira actriz.

No final dos espectáculos, o chefe da *claque* reunia à sua volta os *claqueurs* e palmeando fortemente, berrava, fazendo chamadas especiais:

- Santos!

- Emília Adelaide!

- Santos!

- Emília Adelaide!

Um dos *claqueurs* objectou-lhe:

- E então os outros?

- Os outros... que se...

E continuava a todos os pulmões:

- Santos! Emília Adelaide!

- Emília Adelaide! Santos! [PINHEIRO 1924: 23-24];

Noutro tempo as chamadas eram feitas a um ou outro grande artista que muito se distinguia numa peça, hoje a *claque*, agrade ou não a peça e o desempenho, não se cansa de gritar *todos! todos!* [BASTOS 1908: 146].

Refere-se ainda um desvirtuamento da *claque*, não só pela exageração e o despropósito dos aplausos⁵¹⁵ – causando um efeito de repulsa entre o público pagante⁵¹⁶ –, como pela

venda dos ingressos distribuídos gratuitamente pela empresa, com o que certos chefes lucram, anulando, assim, a claqué e a sua função⁵¹⁷.

Os memorialistas comentam, ainda, a influência da aura pública na vida prática e privada, e de como a popularidade do actor extravasa os palcos. Isidoro retrata-se absolvido em tribunal, captando a simpatia do juiz e da audiência: «Correu a discussão destas causas em contínua hilaridade, sem que o digno juiz tivesse ânimo de mandar calar ninguém, pois que nem ele mesmo, apesar da sua seriedade, foi isento do contágio! Riu à socapa... e hoje ainda se ri quando me vê!...» [FERREIRA 1876: 128]. Blasco e Abranches referem o consolo espiritual e, até, material⁵¹⁸, advindo dos seus admiradores – por vezes, referidos como “amigos” – através das cartas recebidas, um outro meio de o público chegar ao actor ou actriz dilectos, e indício da sua boa recepção: «Se fosse a guardar todas as que me têm sido endereçadas, não havia arcas para contê-las.» [BLASCO 1908: 241]. Abranches acusa-se igualmente destinatária de um basto volume de cartões e de cartas, provenientes, não só do público citadino, mas também da província, das ilhas e do Brasil, com a particularidade de, em pleno século XX, se fazerem acompanhar do pedido de uma fotografia da actriz⁵¹⁹. Já em idade sénior, demonstra-se agradada com as “manifestações de carinho de gente nova”, e grata para com todos os seus “desconhecidos admiradores”, com quem mantém, diligentemente, correspondência: «Quando se chega à minha idade, qualquer manifestação de carinho da gente nova, ou lembrança da gente antiga, cai-nos no coração como um bálsamo...» [ABRANCHES 1947: 376-377].

Profissionalismo

A narrativa de Isidoro incide no profissionalismo de actor e ensaiador, que, inexperiente na segunda função (quando, no Teatro das Variedades, em 1858), consegue superar as dificuldades pela vontade e pelo empenho: «Com uma assiduidade recomendável, era ele sempre o primeiro a entrar no teatro e o último a sair de lá.» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 51]. Junta-se à assiduidade o carácter empreendedor e a apetência pelo trabalho (“trabalhador por índole e por vontade”⁵²⁰). Isidoro é, ainda, o actor que nunca foi multado⁵²¹, que, mesmo quando adversos aos seus interesses, honra os compromissos profissionais, persistindo, em 1875, na digressão à província, apesar de não acreditar no seu bom sucesso, e de modo a não “afectar o interesse de colegas e faltar às pessoas”⁵²²; que decide, após uma experiência limite, não mais “beber vinho em dia de espectáculo”⁵²³; que é premiado pelo seu bom coleguismo⁵²⁴ e evita assustar os colegas quando, numa apresentação em Évora, em 1869, se esquece do seu talismã (“pois já todos

sabem o prejuízo que tenho pela falta do mágico retrato”⁵²⁵); que em vinte anos de exercício, até à sua doença e esgotamento, em 1870, “nunca se tinha transtornado espectáculo algum por minha causa”⁵²⁶; por fim, é o ensaiador que, seduzido com um suborno para influenciar a actriz e fazê-la aceitar o presente de um admirador, demonstra a sua “rigidez de princípios”⁵²⁷. Profissionalismo e popularidade convergem na sua qualificação de “artista útil”⁵²⁸ e na disputa, em 1857, entre empresas, resultando a sua transferência para o Teatro das Variedades no pagamento de uma indemnização de quatrocentos mil réis ao Teatro do Ginásio. O caso deu brado nos jornais e envolveu advogados («(...) em cujo centro o nosso homem se encontrava como o menino entre os doutores, vendo agitar-se em redor de si muita gente e muitas discussões e lisonjeando-se todo por se ver requestado por dois rivais de força!» [J. C. Machado apud: FERREIRA 1876: 42-43]).

Pinheiro nota igualmente como, apesar de prejudicial à sua bolsa, não deixa de cumprir o contrato na digressão, em 1895, por Aveiro e Coimbra, absorvidos que foram os seus honorários pela despesa com os hotéis: «(...) desequilibrou-me as finanças, mas cumpri o meu dever, cumprindo, embora a custo, o contrato.» [PINHEIRO 1924: 237]. E releva, entre as qualidades de profissional, o nunca ter rejeitado um papel, por mais insignificante – «(...) nunca, em minha vida, recusei papel algum (...)» [PINHEIRO 1929: 145] –, ao ponto de, na função de ensaiador, recusar participar em projectos que avalia negativamente, mas nos quais colabora como actor⁵²⁹.

Leal retém os condicionalismos da profissão, com reflexo na própria vida do actor e dos seus tempos livres, nunca podendo distanciar-se fisicamente do teatro onde se encontra a trabalhar. Exemplifica com o passeio, em 1930, numa embarcação que avaria, impedindo os actores de participar na primeira sessão do espectáculo, patenteando, nestas circunstâncias, a aflição sentida. No seu relato, equipara o actor a um escravo ou a um operário, e o teatro, a uma oficina:

Começou então a desenvolver-se nos nossos espíritos as responsabilidades... E já não fumávamos, mordíamos o nosso tabaco, e nas senhoras começava a desenhar-se o pavor das circunstâncias, porquanto nos aguardava o velho palco do Teatro Apolo para a primeira sessão dessa noite com a aplaudida revista *Senhor da Serra*⁵³⁰, em pleníssimo êxito. (...) (...) e a noite já nos cobria sem dó nem piedade pelos nossos pergaminhos de artistas disciplinados e com alguns relevantes serviços prestados à Arte de que já há longo tempo somos cultores. [LEAL 194-: 294];

Os artistas dramáticos são escravos da profissão e, como tal, não se pertencem, nem se devem nunca afastar do terreno onde se erga a oficina onde ganham o pão. É uma dolorosa verdade que sempre olvidamos pela necessidade absoluta que temos em suavizar as agruras do labor que nos envolve, e que o público, embora generoso, não assimila. [Ibidem, 296].

Idêntica inibição refere Rosa, no relato de uma escapadela, entre cenas, ao Salitre, para um namoro de juventude. No mesmo campo semântico, compara o actor ao mineiro e ao trabalho desenvolvido na ausência de luz natural, inclusivamente, nas horas diurnas do ensaio:

Conversámos, conversámos, conversámos sem pensar, envolvido como estava nas asas do amor, que havia um teatro chamado de D. Maria, um drama intitulado *O botão d'Âncora* e um 5º acto do mesmo drama, que devia estar quase a começar. De repente, lembrou-me tudo isto, começou o coração a bater-me de susto, lembrando-me que estaria a faltar; despeço-me a correr, e a correr vim, sem parar até ao teatro. À entrada, diz-me o velho porteiro Martins, um santo homem: – Sr. Augusto Rosa, olhe que, se não faltou, está a faltar. Não estava, mas quase. (...).

Mas o susto que apanhei foi tão grande, que jurei a mim mesmo que nunca mais me aconteceria cousa igual. E o caso é que nunca mais me aconteceu. [ROSA 1915: 113];

O actor é como o mineiro, um indivíduo que só trabalha com luz de lâmpada. Ao actor pouco se lhe dá que faça chuva ou sol, durante as horas do seu trabalho, porque só a electricidade o ilumina (...).

O sol, o verdadeiro sol, goza-o ele à pressa, atabalhoadamente, em marcha apressada para o ensaio, ou à tarde, quando ele declina e já baixo, menos radioso e quente, para de novo lhe fugir atabalhoadamente e à pressa, a fim de se refugiar no seu meio, para ele tão acolhedor, embora tão artificial e tão falso; falso desde os cenários pintados até... à luz que o ilumina e o conforta. [ROSA 1917: 100-101].

A evocação do profissionalismo do actor, na conjugação de factores como assiduidade, zelo, responsabilidade nos compromissos assumidos, disciplina no cumprimento das normas que regem o trabalho – entre as quais, a aceitação dos papéis atribuídos –, e sentido de colectivo num trabalho que se pauta pela colaboração,

configuram a reivindicação de uma ética profissional no exercício da arte. Neste sentido, o actor é indiciado no meio empresarial pela sua “utilidade”, ou seja, pela fiabilidade da sua correspondência ao trabalho, e equiparado ao operário, sublinhando-se condicionantes intrínsecas ao sector. Procede-se, deste modo, não só à desconstrução dos enunciados preconceitos sobre a classe, como à desmistificação de uma actividade tendencialmente associada ao lúdico.

Mas, as narrativas dos supracitados memorialistas, pautar-se-ão, sobretudo, por uma exemplaridade nem sempre seguida na prática entre uma classe que, como denunciado por Pinheiro, não reclamando direitos, tropeça no cumprimento dos deveres e vice-versa, facilmente resvalando para um fenómeno de desmoralização. Ao longo do século, a afirmação de uma ética profissional vai dando lugar, nas narrativas, a um discurso complementar com enfoque nas condições de trabalho do actor, a que nos referiremos no capítulo seguinte. Blasco reflecte a tensão relativa ao profissionalismo decorrente da dupla realidade do teatro na sua acepção de arte e de indústria, das mais lucrativas ao tempo – perspectivas que, como notado por outros memorialistas, bastas vezes se entrecrocavam (como adiante referiremos). Neste sentido, denuncia a “labutação contínua”⁵³¹ de actores, equiparados a “escravos”⁵³² e insinua a incompatibilidade de uma sensibilidade que, servindo ao teatro, pode não se conformar aos ritmos de uma indústria. Refere-se à sua histeria (“destrambelhamentos histéricos”⁵³³), associada, na época, à sensibilidade artística⁵³⁴, esta última, também invocada por Pinheiro, em termos da neurastenia que o leva tanto à prostração como a cometimentos arriscados em palco. Exemplo da arte levada aos limites da indústria, e do actor aos limites do profissionalismo, é a substituição à última hora de um colega, sem um prévio estudo e sem o texto decorado, com o intuito de evitar prejuízos à empresa – prática extraordinária, a que poucos se arriscam, além de Isidoro⁵³⁵, só reclamada por António Pinheiro, na substituição de Augusto Antunes, em 1900, no espectáculo *A Lagartixa*⁵³⁶, apresentado no Teatro D. Amélia:

O 1º acto da *Lagartixa* é um acto enorme, e como eu a esse tempo estivesse sofrendo de um ataque de neurastenia, passava a maior parte do ensaio desse acto a dormir, oculto numa frisa de boca, pedindo ao António Silva que quase na altura da minha entrada me fosse chamar. Nada conhecia da peça; a “rábula do Varredor” é episódica. [PINHEIRO 1924: 340];

O Augusto Antunes com muito sacrifício veio num trem para o teatro, começou a ensaiar, mas o mal recrudesceu e, seriam umas três horas, teve de retirar-se para casa, por já não suportar o incómodo e as dores.

(...).

Vamos embora – dizia o Visconde. – Fecha-se o teatro. Ó António Manuel, mande fazer os contra-anúncios.

O Alfredo Santos, junto a mim, dizia:

- Que enorme prejuízo! Que fatalidade!

Repentinamente e com o maior sangue-frio, disse-lhe:

- Se quiserem, faço eu o General.

- O quê?!

- Faço.

- Para esta noite?!

- Para logo.

- Mas sabes o que é o papel?

- Sei lá! Nem quero saber.

- Olha que tem perto de sessenta quartos. E fala... berra...

- Não tenhas dúvida, faço.

(...).

- Chamem o ponto, o Cândido Gualdino. Se ele se responsabilizar... e sob as condições que vou propor...

(...).

- (...) Ninguém, se aflige ou incomoda com o que eu disser ou fizer, por onde andar; e como todos sabem a peça, não se importam com as deixas. E agora vamos ensaiar.

(...).

Entro em cena. O Cândido ponta... Não era apontar, era representar. Eu repetia o que ele dizia, inflexionando como ele, sentando-me quando ele indicava, levantando-me quando ele fazia o sinal, passando, subindo, descendo, andando, berrando, saltando...

Tudo boquiaberto.

(...).

A neurastenia deu-me coragem, deu-me alma, deu-me valor... a neurastenia, a aprendizagem e o treino dos entalões em que me tinha visto nos *mambembes*.»
[PINHEIRO 1924: 340-343].

Internacionalização

As viagens à Europa

O caminho-de-ferro e o vapor encurtam distâncias, fomentam o comércio mundial e a interdependência das regiões, bem como um maior ritmo na circulação de pessoas e de modelos culturais e artísticos. A inauguração do primeiro troço de linha-de-ferro, em Portugal, dá-se em 1856⁵³⁷, e a sua expansão até à fronteira com Espanha, em 1863⁵³⁸, ano em que o rei (D. Luís I) subsidia a viagem de estudo, a Paris, de Santos e de Tasso⁵³⁹, no que foram precedidos pelo actor Rosa pai⁵⁴⁰. E, se bem que a ligação directa com França se tenha estabelecido só mais tarde, em 1887, com o *Sud Expresso*⁵⁴¹, Isidoro deixa-nos testemunho do recurso ao caminho-de-ferro na viagem à capital francesa, por ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1867 – de Lisboa a Badajoz, onde se apeia para seguir até Madrid, e daqui, à cidade francesa de Bayonne, com ligação à capital francesa⁵⁴². É na passagem por Madrid, que Santos, na deslocação a Paris ocasionada pela referida Exposição, conhece o trabalho de Ernesto Rossi e o convida a apresentar-se em Lisboa, no ano seguinte, no Teatro do Príncipe Real⁵⁴³.

Já no período do Rotativismo, assiste-se a uma maior frequência nas viagens, como bem atesta J. C. dos Santos, em 1885, referindo-se aos actores do seu círculo: «(...) quase todos os nossos actores têm hoje visitado a França e sabem como aí se representa e se o sacrifício que se possa fazer para ir lá não será bem compensado pelo que se traz de proveitoso e útil para o engrandecimento da arte.» [SANTOS 1885: XIX]. Menciona-se as viagens de comboio, no *Sud-Express*, na senda dos teatros parisienses e da aquisição de material para a produção de espectáculos⁵⁴⁴, nomeadamente, guarda-roupa e cenários⁵⁴⁵, mas também, peças anotadas com a respectiva marcação de cena (*mise-en-scène*), imitando-se depois, em Lisboa, as encenações francesas a que se assiste, e os efeitos conseguidos, aos quais se acrescentam, eventualmente, outros:

[Em 1887] Assistindo com Rosa Damasceno, no Teatro do Ginásio, em Paris, à segunda apresentação do *Abade Constantino*⁵⁴⁶ pelo grande actor La Fontaine⁵⁴⁷, num dado momento do primeiro acto instintivamente olhámo-nos estupefactos. La Fontaine deixara passar despercebida uma situação que seria coroada de aplausos.

Achei a peça encantadora e resolvi comprá-la para fazer o papel magistralmente desempenhado pelo célebre actor francês.

Regressando a Lisboa, pedi a Pinheiro Chagas para a traduzir (...).

(...).

A peça foi marcada por Aristides Abranches, segundo a *mise-en-scène* francesa.

Mas a quando dos ensaios de apuro, Rosa Damasceno veio pedir-me que não deixasse de assistir a um deles, porquanto não tinham feito um só detalhe do que víramos em Paris; e, nessa mesma noite, com grande espanto meu vi ensaiar uma peça que, na verdade, em nada se assemelhava ao *Abade Constantino*.

Acabado o ensaio, fui ter com João Rosa e disse-lhe:

- Oh! João, vocês erraram todos os papéis!

- Tens razão (...).

Com efeito, João Rosa transformou por completo o seu trabalho (...); deixava apenas passar despercebida a situação brilhante de que La Fontaine não fizera caso.

Fiz-lhe notar, e João Rosa, executando-a magistralmente, teve a coroá-la uma calorosa salva de palmas. [BRASÃO 1925: 141-143];

[Em 1892] Fui incumbido pela empresa Rosas & Brasão de, na minha próxima ida a Paris, comprar duas *mise-en-scènes*⁵⁴⁸ francesas, sendo uma delas a do *Judeu polaco*⁵⁴⁹.

Chegado à capital francesa, dirigi-me à *Comédie[-Française]*, onde essas peças tinham sido representadas e, portanto, onde se compravam ao director de cena, em geral, actor reformado que tinha a seu cargo fazer as *mise-en-scènes* das peças.» [Ibidem, 138-139];

Como a *Vénus* tivesse sido um grande êxito, o Visconde pensou “montar”, na época de 1906-1907, outra peça fantástica, ainda com mais luxo e deslumbramento de cenário, de guarda-roupa, de bailados... Escolheu *As viagens de Gulliver*, com cenários de Paquereau, o grande cenógrafo francês, e *costumes* de um afamado *costumier* francês, de que me não lembro o nome.

E durante a minha estadia em Paris, dias e dias, a pedido da empresa, andava eu dos *ateliers* de Paquereau para os *ateliers* do *costumier*, e vice-versa, em estudos e combinações. [PINHEIRO 1929: 134-135].

A maioria dos memorialistas faz repetidas visitas, mormente à capital francesa, cidade de referência cultural – se levarmos, inclusivamente, em conta que a língua internacionalmente falada era então o francês. Além de Paris⁵⁵⁰, entre as cidades mais visitadas, contam-se Madrid⁵⁵¹ e Londres⁵⁵², estendendo-se eventualmente a visita a Bruxelas⁵⁵³, Roma⁵⁵⁴ e Milão⁵⁵⁵.

Se bem que a profissão impeça o actor de viajar durante a temporada teatral (o mesmo é dizer, no Inverno), já que nessa época se encontra ele-próprio a trabalhar, e que, nas visitas às capitais artísticas durante o Verão, se depare com a maioria dos teatros fechados, à excepção da Comédie-Française – ou, se em funcionamento, em Paris, sem os artistas principais, que se encontram de férias ou em *tournee* –, o conhecimento do que neles se passa é de tal forma valorizado que enforma um programa profissional, levando a que se aproveite o interregno de actividade no Verão, uma eventual pausa na carreira⁵⁵⁶ ou um atraso no início da temporada em Portugal:

Nunca fui no Inverno a Paris; os meus trabalhos no teatro nunca me deram licença para isso. Nunca vi, pois, os nevoeiros, as neves; nunca senti os frios de regelar, nunca assisti à vida verdadeiramente intensa e artística de Paris. No Inverno, esse meio enorme de civilização teve sempre, para mim, as portas fechadas, ou melhor, as saídas do meu país é que me estavam interditas. Contratos, compromissos, deveres, tudo me impediu sempre de deixar o meu cantinho, para alargar o passo, sair fronteiras e, em pleno Inverno, ir tomar um banho de Arte. É no Inverno que as peças novas se representam; é no Inverno que se vêm todos os primeiros artistas, que no Verão andam em *tournées*, ou descansam; é no Inverno que toda a vida da grande capital está em cachão, escalda. [ROSA 1917: 75].

A não ser a Comédia Francesa, teatro que está sempre aberto, quase todos os outros não funcionam e os artistas andam, como eu, a viajar. Alguma peça que ficou em cena, por ter tido êxito no Inverno, é representada por *doubleurs* e às vezes bem maus.

O que há a fazer para aproveitar melhor a viagem – mas este bem só pode ser concedido aos actores que começam as suas temporadas muito mais tarde – é partir próximo do tempo outonal e esperar em fins de Setembro ou começo de Outubro a reabertura dos teatros e, uma ou outra vez, a *première* de uma peça de pouca confiança. Em geral, as de bons autores só se representam em plena estação teatral. [Ibidem, 77].

Nestas estadias, frequentam-se à noite os principais teatros e, de dia, visitam-se os museus, as exposições, os monumentos, os palácios, as igrejas e as catedrais, percorrem-se os parques, os jardins, os vastos *boulevards*⁵⁵⁷, averiguam-se as novidades dos grandes armazéns⁵⁵⁸; só Isidoro, com um passado de operário⁵⁵⁹, refere a visita às fábricas⁵⁶⁰ – realidade emergente, assim como os grandes armazéns, do incremento industrial do

Oitocentos. Além da observação do que por lá se faz no teatro, estabelecem-se contactos entre os pares na arte, a exemplo de Samson e de outros actores da Comédie Française⁵⁶¹ – Coquelin⁵⁶², Sarah Bernhardt⁵⁶³, Delaunay⁵⁶⁴. Em Madrid, em 1868, Santos contrata o actor italiano, intérprete de Shakespeare, Ernesto Rossi⁵⁶⁵, marcando o início de um maior ritmo de apresentações em Lisboa de actores de renome internacional, no que foi seguido por outras empresas, nomeadamente, a Rosas & Brasão, na convocação para o palco do Teatro Nacional de Marie Favart (1884), Coquelin (1886 e 1887) e Sarah Bernhardt (1888)⁵⁶⁶; ou S. Luiz Braga, no D. Amélia, constando a divulgação de artistas estrangeiros entre as qualidades apontadas ao empresário:

Este homem que muitos afirmam nada ter feito pelo teatro, foi, na minha modesta opinião, um dos seus maiores animadores. Conseguiu, mercê da sua habilidade e inteligência, trazer até nós as melhores figuras do teatro estrangeiro. Graças ao seu apurado gosto, pudemos admirar em Lisboa Sarah Bernhardt, Réjane, Jane Hading, Bartet, Suzanne Després, Mounet-Sully, Emmanuel, Coquelin, Mimi Aguglia, Guitry, Sada Yacco, Feraudy, Le Bargy, Huguenet, Novelli, Zacconi, isto para falar apenas dos astros de primeira grandeza; muitos outros cá vieram de menor refulgência, mas de muito brilho também, como Tina de Lorenzo, Robine e Alexander, etc., e até cançonetistas e bailarinas célebres: Yvette Guilbert, Mayol, Coquelin [Cadet], o irresistível cançonetista que se apresentava sempre vestido de magala, a Loïe Fuller que, da segunda vez que nos visitou, sofreu grande vaia do público, esquecido do que ela fora, como dançartriz e criadora de beleza...» [ABRANCHES 1947: 191].

Lucinda chegará a fazer estadias prolongadas na Europa, dando-nos conta da convivência entre elites que, deste modo, não se atêm aos circuitos de Portugal e do Brasil. Em 1874, já na Terceira República francesa, permanece dois meses em Paris⁵⁶⁷, onde prisa com autores dos dramas burgueses do Segundo Império que leva à cena (a exemplo de Dumas Filho), e entrevê, no Bois de Boulogne – *rendez-vous* dos elegantes – as figuras que lhes repetem os enredos (como a famosa *demi-mondaine* Cora Pearl e o ex-amante Alexandre Duval); mas também, figuras dominantes nos palcos político, intelectual, artístico, económico e social do tempo, e que encontra igualmente nos teatros. Na casa da Condessa de Mirabeau⁵⁶⁸, prisa com o famoso crítico de teatro e jornalista *anti-communard* e *anti-dreyfusard* Francisque Sarcey. E com vista à representação do drama *Justice*, chega a entabular negociações com o autor, Catulle Mendès⁵⁶⁹, que lhe

oferece um álbum de autógrafos do então falecido sogro, Théophile Gautier⁵⁷⁰. Nas exposições, depara-se com estátuas cujo modelo fora a cortesã Blanche D'Antigny, comentada pelos jantares astronómicos que dava durante o cerco das tropas prussianas a Paris, e na qual se terá inspirado o romance de Émile Zola, *Nana*.

Não é só a Paris dourada que deslumbrará Simões. Em Londres, onde permanece cinco meses (de Abril a Setembro de 1876), o marido, o actor Furtado Coelho, por intermédio do então embaixador naquele país, o duque de Saldanha, apresenta-se numa temporada de concertos de copofone em salões da aristocracia e da burguesia financeira, industrial e política⁵⁷¹. Entre os nomeados: barão Stern (pertencente a uma família de banqueiros com actividade nos grandes centros económicos europeus); baronesas Reuters (da então primeira agência de informação, Havas) e Rentes; duquesas de Westminster e de Willington; Lady Dashould; Mr. Levy (proprietário do *Daily-Telegraph*); Mrs. Lewis (cujo marido é deputado na Câmara dos Comuns); Mrs. Wright (esposa de um proprietário de minas, detentor de uma das fortunas do país) e Sir Julius Benedicte (director da orquestra do Convent Garden)⁵⁷².

Esposa do concertista, na qualidade de convidada, a actriz depara-se igualmente nestas assembleias com artistas célebres na época, nomeando, o actor inglês Henry Irving e os cantores líricos que então corriam o mundo ocidentalizado, Adelina Patti⁵⁷³, Christina Nilsson, Emma Albani, Marie Ernestine Marimon, Zara Thalbeg, Victor Maurel, Angelo Massini e Ernesto Nicolini. Frequenta bailes e concertos, vai a festas: na do Christal Palace, cantam a Nilsson e a Thérèse Tietjens, toca o afamado pianista Charles Hallé, intérprete de Beethoven e, à noite, fogo-de-artifício combinado com água, superior às fontes luminosas que mais tarde vê na Exposição de Paris, em 1889⁵⁷⁴. A narrativa da convivência da actriz entre estes círculos dá-nos nota de uma elite comprometida com o progresso tecnológico desacompanhado do progresso orgânico social, cujos moldes antigos luta por conservar [DIONÍSIO 1974, 2: 197], a mesma minoria que se considerava o elemento democrático⁵⁷⁵, « (...) sociedade galante e feliz que não queria olhar para si mesma sem ser no espelho amável e transfigurador dos cortejos e das festas.» [Ibidem, 201].

À circulação de actores italianos e franceses, e à sua passagem por Lisboa⁵⁷⁶, contrapõe-se uma realidade não recíproca no tocante aos actores portugueses. Embora se mencione a apresentação, em 1883, da Companhia do Ginásio, em Barcelona e em Madrid⁵⁷⁷ – onde Simões se apresenta igualmente em 1886⁵⁷⁸ – e, entre os memorialistas, se destaque Mercedes Blasco, pela sua carreira no teatro musicado, em companhias

espanholas, francesas e belgas (entre 1908 e 1914), a circulação de actores portugueses na Europa é incidental. Esta circunstância enforma o tópico, recorrente nas narrativas, da inviabilidade da projecção internacional (à excepção do Brasil), associada à afirmação não só do país, como da língua: «Mas creio que Tasso, se tivesse a dita de ser da Pátria de Talma ou de Zacconi, havia de suplantar os nomes dos dois insignes comediantes.» [BRAZÃO 1925: 47]; «Se os grandes actores em vez do português, falassem francês ou italiano, teriam uma fama universal.» [BLASCO 1908: 83]; «Como artistas, teve o Brasil, o grande João Caetano, que se não falasse o português, teria completado o trio com Ernesto Rossi e Tomasio [Tommaso] Salvini.» [SIMÕES 1922: 93].

As digressões ao Brasil

Antes do Oitocentos, assistimos no Brasil colonial a “uma cultura partilhada por uma intelectualidade de ambos os lados do Atlântico” [BUDASZ 2008: 181], a exemplo da circulação das óperas de António José da Silva [Ibidem, 13] e, mesmo, de artistas da metrópole, entre outros, o actor, dramaturgo e empresário teatral António José de Paula, no último quartel do Setecentos⁵⁷⁹. Já no início do século XIX, aquando da transferência para o Brasil da corte de D. João VI (de 1808 a 1822), assinala-se um incremento, especialmente no que ao “teatro em música” diz respeito [Ibidem, 181]. E, na leva de emigração de portugueses para aquele país, precipitada pela Guerra Peninsular e pelas guerras civis subsequentes ao Liberalismo, referem-se igualmente actores⁵⁸⁰.

A par do caminho-de-ferro e das ligações à Europa, a tecnologia da locomoção a vapor encurta distâncias entre Continentes. Desde o início da década de 1860, “os vapores conseguiram cobrir a distância do Rio de Janeiro a Lisboa em metade, ou mesmo, um terço do tempo exigido pelos veleiros”⁵⁸¹, precisamente na década em que se regista a apresentação em Lisboa de João Caetano e a temporada no Brasil do actor Simões (como referiremos de seguida). Vantagens que se tornaram mais evidentes “nas décadas seguintes, à medida que os vapores foram incorporando inovações e melhoramentos tecnológicos”⁵⁸², cifrando-se o tempo da viagem em cerca de quinze dias. A partir da última vintena do Oitocentos, o Brasil é entrevisto nas memórias como um mercado sazonal de trabalho para artistas e companhias de teatro, num modo de extensão complementar ao mercado do teatro português, circunscrevendo-se a permanência no Brasil ao período do Verão europeu e aos meses de inactividade das companhias regulares em Lisboa. Fora deste padrão, assiste-se à permanência de actores portugueses no Brasil, encabeçando ou integrando mambembes (companhias de digressão aos meios rurais) ou

outro tipo de companhias que funcionam com elencos de ambas as nacionalidades [OLIVEIRA 2012: 81-82].

As digressões assumem particular relevo nas narrativas memorialísticas. Uma leitura comparativa, permitiu-nos tirar algumas ilações, alinhavos de uma história por (des)fazer, ou peças de um *puzzle* por completar. Lucinda Simões sugere uma circunscrição do fenómeno que carece, contudo, de um estudo aprofundado e alerta-nos para a tendência de refundar o mundo a partir da experiência subjectiva. Neste sentido, radica a abertura do circuito das digressões na vinda a Lisboa do actor brasileiro João Caetano, onde se apresenta, em 1860, no Teatro D. Maria II⁵⁸³, contratando então o pai da actriz, o actor Simões, para uma temporada no Brasil: «Era o primeiro artista [português] que se aventurava numa longa viagem a um país estrangeiro. Foi o primeiro que abriu caminho para as futuras *tournées*.» [SIMÕES 1922: 33]. Por volta de 1870, Furtado Coelho, já célebre no Brasil, apresenta-se no Teatro da Trindade, em Lisboa, onde trabalha com Eduardo Brasão⁵⁸⁴, a quem convida para uma temporada no Rio de Janeiro⁵⁸⁵; e em 1876, Brasão é convidado, com Joaquim de Almeida, para se apresentar em Pernambuco, na companhia da actriz brasileira Isménia dos Santos⁵⁸⁶, seguindo no mesmo ano para o Rio de Janeiro, onde se junta à companhia do actor português Vale⁵⁸⁷. Em 1879, a digressão do actor com a companhia residente do Teatro Nacional (Meneses & Brasão), a convite de Celestino da Silva e do actor Simões (pai de Lucinda) já se restringe ao Verão europeu⁵⁸⁸.

Os relatos sugerem, assim, de comum, a ideia de o circuito se ter iniciado a convite de artistas brasileiros, assumindo as digressões, a partir da década de 1880, um padrão de duração entre três a cinco meses, correspondentes ao Verão europeu, já que os actores têm de regressar para os teatros onde estão contratados durante o Inverno. Além da afinidade histórico-cultural e, portanto, da língua comum, os actores encontram no Brasil uma forte comunidade portuguesa, aí radicada pela leva de emigração verificada ao longo do Oitocentos, distribuída maioritariamente pelos sectores do comércio, da imprensa e do teatro (dado o significativo número de empresários teatrais portugueses ou luso-descendentes). Esta comunidade proporciona uma rede de apoio às companhias em digressão, não só no que à logística diz respeito, mas igualmente, à produção e divulgação dos espectáculos, já para não falar na cativação de públicos, em grande medida formado pelas elites portuguesas e brasileiras [OLIVEIRA 2012: 87-88].

Os elencos do teatro declamado apresentam um repertório misto entre a comédia burguesa traduzida do francês⁵⁸⁹, o drama (ultra)romântico⁵⁹⁰ (também de tese⁵⁹¹), o

drama realista⁵⁹² e a comédia portuguesa⁵⁹³, sem esquecer as tragédias de Shakespeare protagonizadas, em 1887, por Brasão e traduzidas pelo luso-brasileiro José António de Freitas. Em meados da década de 1880, além de companhias dramáticas, apresentam-se companhias de teatro musicado, com um repertório de operetas⁵⁹⁴, mágicas, fantasias, *vaudevilles* e revistas⁵⁹⁵ – estas últimas predominantes a partir de 1914, acompanhando o incremento do género em Portugal. A tendência é, deste modo, para um aumento da presença de companhias portuguesas no Brasil⁵⁹⁶, exponenciado a partir da primeira década do século XX, bem como para a organização de digressões noutras épocas do ano – em 1910, já durante o Inverno europeu⁵⁹⁷ – indicando um aumento da duração das estadias. A grande maioria das apresentações tem lugar no Rio de Janeiro, cidade à qual se segue S. Paulo. Para sul, o roteiro das digressões inclui as cidades de Santos, Porto Alegre e Rio Grande, estendendo-se, a partir de 1906, a Curitiba e a Florianópolis⁵⁹⁸. A norte, os estados mais visitados são Pernambuco, Pará, Bahia, e, com menor incidência, Amazonas, Maranhão, Ceará e Minas Gerais. No Brasil, apresentam-se igualmente companhias italianas e francesas encabeçadas por actores de renome internacional⁵⁹⁹, apreciados no seu trabalho pelos memorialistas, em alguns casos, antes de se apresentarem em Lisboa, tal a circulação entre ambos os continentes.

Entre os empresários de teatro portugueses ou luso-descendentes, com actividade no Rio de Janeiro, nomeia-se Luiz Braga Júnior (mais tarde, Visconde S. Luiz Braga), associado, no final da década de 1880 e início de 90, aos teatros Apolo, Recreio Dramático, S. Pedro de Alcântara, Lucinda e Santana; e José Loureiro, no Teatro Apolo, entre 1914 e 1916. Em S. Paulo, no Teatro Santana, refere-se Eduardo Victorino (1909) e Rangel Júnior (1923). O “empresário do norte” é o brasileiro Juca de Carvalho, com referências desde a última década do século XIX e primeira do século XX, arrendatário, em 1906, do Politeama de Belém, no Pará⁶⁰⁰. Os empresários ou são proprietários dos teatros ou arrendatários ou ainda negociam a cedência dos mesmos junto das prefeituras, como foi o caso, em 1910, do acordo estabelecido entre Guilherme e Faustino da Rosa e a prefeitura do Rio de Janeiro para a cedência do Teatro Municipal na série de apresentações da Sociedade Artística do Teatro D. Maria II⁶⁰¹. De notar que alguns destes empresários são proprietários e/ou exploram simultaneamente teatros em Lisboa. É o caso de José Loureiro, referido como proprietário, em 1921, do Teatro da Trindade, além de explorar “vários teatros de Lisboa e Porto”⁶⁰², e de Eduardo Vitorino, que em 1908 explora o Teatro do Príncipe Real⁶⁰³.

A apresentação de actores portugueses no Brasil e a sua intensificação no final do século XIX e início do século XX, acompanhando um aumento do fluxo migratório, suscitam tensões bastante acusadas nas narrativas de Pinheiro, de Leal, e, mesmo de Rosa, associadas, sobretudo, a momentos críticos naquele país, nomeadamente, aquando da instauração da república (1889) e do período entre guerras. Como já referido, a presença de actores portugueses não se atém às companhias em digressão, referindo-se a emigração de artistas num período anterior a este fenómeno ou, mesmo, decorrente dele, actores “que sobra[va]m das *tournées*”⁶⁰⁴, ou ainda, que exerceram no Brasil uma actividade prolongada, entre os mais célebres, Maria Falcão⁶⁰⁵, Cristiano de Sousa⁶⁰⁶, Alexandre de Azevedo⁶⁰⁷. Deste modo, são evocados nas narrativas movimentos designados de “jacobinismo”, e, posteriormente, de “nativismo” ou “revanche nacionalista”, de reacção à presença estrangeira, entendidos como particularmente incidentes relativamente à comunidade portuguesa⁶⁰⁸. Exemplo das exacerbações nacionalistas é a mencionada “questão dos poveiros”⁶⁰⁹ e a lei de nacionalização da pesca que, em 1921, fez regressar comunidades de pescadores portugueses, entre os quais, da Póvoa do Varzim⁶¹⁰. Por outro lado, Leal refere o digladio político, após a implantação da república em Portugal⁶¹¹, verificado na comunidade portuguesa radicada no Brasil, entre as facções monárquica e republicana (ambas as facções engrossadas pelos que se exilaram, quer antes quer depois da mudança do regime em Portugal), dinamizadas sobretudo em torno de organizações (ligas monárquicas e centros republicanos) nas principais cidades, com repercussões na imprensa brasileira, e atingindo inclusivamente os actores compatriotas.

As campanhas contra actores portugueses, com expressão na imprensa, ainda que com maior incidência no Rio de Janeiro, alastram-se a outras paragens, atingido o público e a relação entre os actores de ambas as nacionalidades quando a trabalhar conjuntamente. Em 1893, aquando da Segunda Revolta da Armada (liderada por Saldanha da Gama, contra a presidência de Floriano Peixoto), Rosa, que se encontrava em digressão, refere a deturpação de declarações feitas já em Portugal a esse propósito⁶¹², o que teria levado a que “durante muito tempo” Augusto Rosa, Eduardo Brasão e Augusto Melo fossem actores não gratos naquele país⁶¹³:

Em Lisboa, onde corriam notícias pavorosas da revolução, éramos esperados com grande ansiedade. Todos queriam novidades frescas, exactas. Mais uma vez, um vapor fretado por amigos, com uma musicata a bordo, foi buscar-nos. Dentro iam

talvez trezentas a quatrocentas pessoas. Todos queriam ver e abraçar os desgraçados, que, segundo constava, até tinham andado foragidos pelas florestas virgens, para escaparem às balas dos revoltosos!

E, pergunta de um lado e resposta do outro, tudo no meio de um barulho ensurdecedor, de música, de falácia, quase de algazarra, fez com que houvesse coisas mal compreendidas, que, através da grande distância que nos separa do Brasil, chegaram lá completamente adulteradas. O que nós dissemos a brincar, sem intenção ofensiva, foi tomado a sério e o nosso querido Brasil, do qual tivemos sempre tão belas recordações, foi, durante muito tempo e sem razão, devo dizê-lo, nosso inimigo.

Mas os anos tudo gastam e o convencimento da verdade sempre chega. E foi assim. Tudo passou, tudo esqueceu. Somos hoje os melhores amigos. Ainda bem.» [ROSA 1915: 253].

José Ricardo e Gomes da Trindade⁶¹⁴, ou, ainda, Cristiano de Sousa e Chaby Pinheiro⁶¹⁵, são referidos como alvo da mesma estratégia de descrédito do actor perante a comunidade brasileira, atribuindo-se-lhe depoimentos que depreciam o país, e incitando, deste modo, nacionalismos latentes. António Pinheiro dá conta, em 1896, da redução do mambembe aos quatro actores societários portugueses, saindo cerca de oito elementos brasileiros devido a incompatibilidades geradas, espoletando-se uma onda nacionalista que se comunica ao público, e levando a companhia (Mário & Pinheiro) a abandonar a localidade onde se apresentava (Friburgo):

Estava então no seu auge o *jacobinismo*, como há pouco o *nativismo*, e esse agrado dos artistas portugueses deu origem a um ciúme, a uma inveja, a uma intriga mesquinha que criou raízes e se avolumou, por parte dos artistas nacionais. Estas torpezas transmitiram-se ao público, supurando logo os *nacionalismos*, as inimizades, as malquerenças, os ódios, os despeitos, os afastamentos e, por fim de tudo, a perda total da nossa tentativa, do nosso esforço e do nosso dinheiro. [PINHEIRO 1924: 257].

Depois da mudança de regime em Portugal, Leal, professo republicano, refere as campanhas movidas contra si, no Brasil, por compatriotas monárquicos. Retrata-se, deste modo, alvo de “ameaças”⁶¹⁶ (em 1912) – “até de morte”⁶¹⁷ (em 1913) –, de conspirações movidas pela imprensa (1916) e de provocações em cena (c. 1922)⁶¹⁸. Situações tensionais, por vezes, de violência iminente, como a referida ao ano de 1916, na digressão com a companhia de Luís Galhardo, em que, durante a viagem para o Brasil, a imprensa

carioca publica declarações nas quais Leal teria “humilhado o Brasil, ridicularizando-o”⁶¹⁹. A tensão é logo patente no desembarque, no Rio de Janeiro, esperado, na mira de tais acusações, por “grupos de artistas, jornalistas, curiosos e desocupados”⁶²⁰ e pela autoridade que “velava”⁶²¹. Estende-se, depois, à noite de estreia naquela cidade (com duas *premières*), considerando-se o aparecimento do actor em palco o momento propício para o desencadear dos distúrbios:

(...) é interessante olhar o aspecto decidido que tomam aqueles que julgaram ter soado a hora; instintivamente afaga-se o castão das bengalas, leva-se a mão a bolsos que não guardam *nickéis* e assinalamos então que, dado o menor sinal de desagrado contra Carlos Leal, um cataclismo se desencadearia e a esta hora teríamos a lamentar uma infinidade de casos tristes. [Eugénio Gomes Martins, citado por LEAL 1920: 102-103].

As narrativas aludem à fácil aclimação dos portugueses no Brasil, referidos por assumir prontamente a pronúncia⁶²², inclusivamente, considerados em Portugal “brasileiros”. De S. Luiz Braga, por exemplo, Pinheiro afirma que “nunca ao certo se soube se era brasileiro ou português”⁶²³ e que o mesmo, quando interpelado, terá respondido: «Eu sou brasileiro em Portugal e português no Brasil.» [PINHEIRO 1929: 33]. Na prática, a nacionalização dos que por lá ficam é tácita, já que a dupla nacionalidade não era ao tempo reconhecida oficialmente, obrigando a uma opção exclusiva⁶²⁴. E, ao longo do fluxo migratório, iniciado no início do século XIX, os luso-descendentes se tornaram brasileiros de facto⁶²⁵, filhos também de brasileiros, denotativo da confluência de ambas as comunidades.

Na exacerbação de nacionalismos, de parte a parte, predomina o espectro colonial. Por um lado, a visão lusocêntrica do Brasil, incorrendo-se num branqueamento histórico da colonização:

O Brasil, como diz o nosso grande poeta Guerra Junqueiro, “é a Eucaristia Sagrada dos *Lusíadas*. Fizemo-lo à nossa imagem e semelhança com torrentes de vida – o nosso sangue, como hino de aurora – a nossa fé, com estrelas de dor – as nossas lágrimas. Fizémo-lo com beijos e canções, lavrando, batalhando e rezando, de armas na mão, e de mãos postas. Não chegou a ser colónia. Foi logo uma nação, foi logo pátria: a Nova Pátria Portuguesa, com novos heróis e descobridores, com novos santos e novos orfeus. Abrazou-nos o mesmo ideal, ardemos na mesma chama. Fernando

Tomás e José Bonifácio, em vez de inimigos, eram irmãos. As nossas pátrias desligaram-se para melhor se casarem. Desuniram os corpos para estreitarem as almas”.

O Brasil é uma criação nossa, que hoje nos sobreleva em civilização e progresso (...). [LEAL 1920: 127-128].

Por outro lado, o fantasma é o da “re-colonização” portuguesa, reagindo-se à presença desta comunidade em sectores como o do comércio, da imprensa, da função pública e do teatro. Assim no artigo que se segue, transcrito por Leal, em que se condensa toda uma série de tópicos do argumentário nacionalista, inclusivamente, a fabricação de um estereótipo para o português, identificado às origens rurais, à avidez pelo lucro, à rudeza, ou, no caso da burguesia citadina e intelectual, figurado como retrógrado e monárquico⁶²⁶; mas, acima de tudo, a generalização do fenómeno do enriquecimento e omissão da massa dos que não enriqueceram, força de trabalho empenhada em serviços de vária ordem, como nos lembra Pinheiro⁶²⁷:

O teatro nacional (!!!) – bem o sabeis – irrisoriamente constituído, na sua quase totalidade de portugueses, está fechado, aqui na capital da República, mas mãos de dois estrangeiros: um calabrês⁶²⁸ analfabeto e velhaco, que transformou a cena em alcouce, com triste deslustre para necessitados artistas, e um mondrongo⁶²⁹ audacioso que, depois de se haver enchido na terra das patacas, comunicou pela imprensa que só com contrerrâneos seus formaria companhias teatrais.

(...). E de que nacionalidade era a gente das primeiras tentativas para, no Municipal, reerguer, ou melhor, formar o teatro brasileiro? Portugueses, todos, entre eles o *prof’ssore de prusódia*⁶³⁰!

Teatro brasileiro!... Uma vez que o governo mantém a gélida indiferença para preencher essa lacuna, tome a si a empreitada a nobre juventude do Centro Académico Nacionalista, obtendo de brasileiros ricos e patriotas a construção de dois teatros, um para o drama e a comédia, o outro para a mágica, a revista, etc., mas peças integrais representadas por elencos brasileiros. (...)» [Anon., «Pelo Teatro Brasileiro: apelo ao Centro Académico Nacionalista», in: *A Época Teatral* (Rio de Janeiro, 30-03-1918), apud: LEAL 1923: 77-82].

Na reivindicação por um teatro nacional inclui-se a questão da pronúncia da língua em palco, inferindo-se como paradigma a prosódia do português europeu⁶³¹, assim como o

investimento em áreas que vão da legislação, à construção de espaços teatrais, e à aposta na formação⁶³².

Já na segunda década do novo século, Leal aponta uma mudança na receptividade das companhias portuguesas, um “ressurgimento” do teatro brasileiro e a preferência do público pelos elencos nacionais brasileiros, com destaque para Leopoldo Frois⁶³³, actor brasileiro que, como Cinira Polónio⁶³⁴, entre outros⁶³⁵, também se apresentaram em Portugal. Entre as mudanças que afectaram as digressões, cita ainda a adesão ao cinema:

No Brasil, os elencos estrangeiros sofrem uma derrocada financeira. A *revanche* nacionalista enche os teatros onde há elencos nacionais. Leopoldo Froes, artista-doutorado, com uma linha impecável, constrói facilmente uma fortuna pelo teatro.

Eu assisto a tudo isto com um sorriso saudável, vendo os teatros cheios nas minhas récitas por um público que (...) [paga] para poder aplaudir este arlequim que vê na mesma época o contraste inexplicável do grande Brasão perder alguns mil réis na sua festa artística. [LEAL, 1920: 170];

No Rio de Janeiro, São Paulo e no Rio Grande do Sul, de 1903 a 1914, em várias travessias atlânticas, passámos os melhores momentos da nossa vida artística. De 1916 a 1932, os piores e, por vezes, agitados nas três jornadas que nos levaram, mas só no Rio de Janeiro tivemos motivos de queixas, queixas de um sector carioca, mas o que lá vai, lá vai. Não guardamos ressentimentos. [Leal, 194-: 107];

Artistas natos são poucos, e os portugueses que por lá têm ficado em quantidade deformam o regionalismo do teatro, como os brasileiros deformam o nosso com a sua constante exibição de *reprises* populares portuguesas, mais por espírito de negócio de bilheteira do que por desejo de fazer arte. E isto é uma verdade, porque, em geral, a família brasileira, e principalmente a que forma a sociedade carioca de elite, só frequenta as companhias líricas que tenham certa categoria, as celebridades francesas, quase sempre numa *ária* com coros...maus, os concertos clássicos, não faltando *tous les jours* ao cinema, que é para as damas brasileiras uma religião, e para os mancebos, o ponto de uma repartição a que não se pode faltar!

As companhias portuguesas de *tourné* são frequentadas quase só por portugueses, o que já não sucede em S. Paulo, onde as plateias são uma verdadeira Torre de Babel, predominando, é claro, o distintíssimo paulista.

Isto que aqui deixo escrito não pode ser rebatido porque obedece a um aturado estudo investigador, e a um *sherlockismo* farejante. Tudo vi e senti pessoalmente, com o máximo cuidado. [LEAL 1923: 74-75].

Em Março de 1924, no discurso de inauguração da nova sede da ACTT – Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro – assume-se já como uma realidade a crise da “exportação teatral” para o Brasil: «Parece que, para não fugir à regra da crise geral, a nossa exportação teatral para o Brasil – e que rica fonte de receita ela representava – entrou em crise também.» [Amâncio Alpoim, apud: LEAL 194-: 92].

No que ao teatro declamado diz repeito, alude-se ainda ao envelhecimento de certos repertórios juntamente com os seus actores, facto sugerido por Abranches relativamente à digressão na década de 1910. E, já na década de 1930, a actriz anota igualmente o descuro plástico na montagem dos espectáculos que a Companhia Adelina-Aura Abranches apresenta em *tournee*, pela mão do empresário José Loureiro, desinvestimento desfasado da prática naquele país e, portanto, das expectativas da crítica, em particular, do Rio de Janeiro. Relato em contraste com o de digressões anteriores em que se ressalta a componente plástica como uma mais-valia das companhias portuguesas⁶³⁶:

[Na década de 1910] (...) alguns jornais trataram rudemente Brasão em algumas das suas criações. Diga-se, em abono da verdade, que ele já não tinha idade para fazer o Luís Fernandes da *Morgadinha*, como a Augusta Cordeiro, alta e bastante gorda, estava longe de realizar a leve Morgadinha...

(...).

Deu-se também, no Municipal do Rio, a peça *Romeu e Julieta*⁶³⁷... Foi um desastre. Brasão fez aqui antes essa peça [em Lisboa] e todos acataram o seu trabalho, sem críticas mordentes, porque amavam e respeitavam o grande actor. No Rio, porém, o caso foi muito sério. [ABRANCHES 1947: 279-280];

[Na digressão na década de 1930] O nosso repertório era bom. A apresentação é que era deficiente. Levávamos cenários de papel, já bastante velhos e poucos adornos de cena. As portas também eram de papel e nem sequer tínhamos reposteiros para as encobrir... José Loureiro, acostumado a ganhar muito dinheiro com a nossa companhia, não se lembrou de que o Brasil progride de dia para dia. As peças lá são postas em cena com requintes de luxo e elegância. Há óptimos cenógrafos e um grande

brio pelas montagens cénicas. Resultado: apanhámos tarefa sempre da crítica quanto a encenações, que, em boa verdade, eram paupérrimas... [ABRANCHES 1947: 398].

O espaço relevante nas memórias conferido ao Brasil, espelha a importância da experiência não só artística como pessoal, nas relações estabelecidas com personalidades de vários quadrantes, insistindo-se na relação de afectividade em que a história de vida se funde com a história de um país e do seu teatro. Exemplificamos com o testemunho de Eduardo Brás, assinalando um total de doze digressões num espaço de meio século (1871-1920):

Consenti-me que vos exprima a minha gratidão em singelas e comovidas palavras, e que associe ao meu reconhecimento pela vossa presença e pelas vossas efusões carinhosas, a saudade desta hora em que me despeço de vós e do Brasil.

Para que bem possais compreender a emoção intensa e irreprimível com que vos apresento as minhas despedidas será necessário lembrar-vos que, desde 1871, eu conheço o Brasil; que o visitei doze vezes, através da minha carreira laboriosa de artista, sempre com o mesmo fiel sentimento de estima; que por esta cidade [Rio de Janeiro] deslumbradora passou a minha juventude; que aqui vim com os meus cabelos louros, com os meus cabelos grisalhos e os meus cabelos brancos.

Aqui o meu coração se prendeu a milhares de amizades e se entregou aos brasileiros em milhares de gratidões acumuladas. Vi crescer a vossa cidade esplendida e a vossa civilização vertiginosa. Trabalhei em Teatros de que só resta hoje memória. Conheci muitos dos vossos homens ilustres, já adormecidos na morte.

O Brasil tomou tão grande parte da minha vida, que eu sinto, na hora de partir para nunca mais voltar, que essa parte da minha vida aqui fica. Tenho a consciência de sempre me haver esforçado por merecer a vossa estima. Fiz o que em minhas forças coube para contribuir com o meu trabalho para o lustre da vossa cena dramática.

Tantas vezes meu filho me ouviu falar de vós e de vossa terra com saudade e carinho que, na sua imaginação infantil, o Brasil tomava as proporções de uma terra decerto das «Mil e uma noites». Foi para mostrar-lhe o Brasil que eu pela última vez atravessei os mares. Quis ser eu a mostrar-lhe a vossa terra, incutindo-lhe desde a infância o culto pelo Brasil, que está no coração de todos os portugueses. Nele se prolongará a minha estima indestrutível e a minha gratidão inapagável. [BRÁS 1925: 223-224].

Actores memorialistas coetâneos, não constantes, porém, do *corpus* desta tese, referem ainda as digressões à África lusófona como alternativa ao mercado do Brasil, nomeadamente, apresentações em S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, referidas aos anos de 1921⁶³⁸, 1922-1923⁶³⁹, 1924⁶⁴⁰ e 1938⁶⁴¹, realidade aqui somente anotada por ficar fora do âmbito deste estudo.

Com o liberalismo e a refundação de valores, entre os quais, a meritocracia, o actor, entendido como um agente de promoção cultural e civilizacional, torna-se alvo de celebração e de honrarias, que vão da condecoração ao monumento fúnebre, às homenagens prestadas pelo público, inclusivamente, com expressão nos benefícios ou festas artísticas. Contudo, mesmo os actores mais celebrados na época, como José Carlos dos Santos, têm de ser resgatados da desprotecção na invalidez, destino comum à grande maioria dos cidadãos, constituindo-se, no entanto, o seu processo, numa questão nacional, levada ao parlamento. A circunstância da doença, e subsequente retirada dos palcos em idade activa, espolta depoimentos pontuados de sentimentos, de imagens e de ideias tendentes à exaltação do actor, e, por inerência, do teatro. Deste modo, convocam-se-lhe as imagens de “espelho” ou “iluminador” do devir humano; de mediador entre o ideal e o real; de transformador do prosaico em belo; de “águia” que é guia na visão de dimensões da vida e do ser. Nestes depoimentos, sublinha-se, também, o elo existencial entre o intérprete e as personagens, igualmente interditadas perante os limites de um corpo que é simultaneamente instrumento; e ainda, a comunhão suscitada pela acção de teatro que se prolonga num elo de identificação com o actor, mesmo fora dos palcos.

À glorificação do actor, as narrativas contrapõem a coexistência de arquétipos na perspetivação de agente e actividade inscritos no lúdico e prefigurados enquanto excepção no âmbito das normalidades e das regras sociais. O actor toma assim a acepção de um proscrito social, avesso às instituições que regem a ordem – a religião, a família e as leis cívicas –, equiparado a um indivíduo sem carácter, amoral, ou mesmo, imoral. Preconceitos cujos embates os memorialistas acusam e que não deixarão de refutar amplamente, retratando-se na condição de cidadãos, sem contudo deixar de se entrever na vida atípica, para os moldes da época, de artista, contígua à noite e à vida boémia, propícia a uma maior liberdade de comportamentos que extravasam o meio profissional e não se conformam à moral e aos costumes vigentes, designadamente, em aspectos que vão das manifestações de afecto entre si, às relações maritais informais e a uma maior

independência no respeitante ao contingente feminino. Neste sentido, chega-se a reivindicar um estatuto de excepção para o actor, cuja profissão dificilmente se enquadra na vida regular burguesa. Refere-se ainda a afirmação social do actor e do teatro como um fenómeno inclusivamente não alheio à incursão na profissão de elementos advindos da burguesia, os quais, pela sua condição social, podem nem passar pelos trâmites de iniciação na profissão. Circunstância que nos remete para a realidade da fractura social e do seu prolongamento no meio teatral, a qual, levada ao cúmulo, resulta na defesa da elitização social na profissão como meio de elevar a arte.

Em correspondência ao fenómeno de exaltação, refere-se o de projecção de desejo no actor, por vezes, ganhando foros de assédio. Para este fenómeno convergem factores como o da performatividade do teatro e inerente exposição do corpo, mas também o exercício num repertório, seja musicado, seja declamado, e respectivas projecções que o propiciam, a exemplo dos tipos da dama ingénua e do galã. Além do mais, cultiva-se na cena a correspondência a padrões de beleza e de atractividade, quer feminina quer masculina, chegando-se a reclamar para o actor (e por associação, para o teatro) a missão de um catalisador de desejo, e relacionando-se o sucesso da recepção com a atracção exercida sobre o público. O próprio discurso da crítica jornalística constrói-se na confusão entre a performatividade do actor e a fruição da sua beleza físico-anímica. Fenómeno de confluência entre ficção e realidade, ao qual os próprios actores se confessam vulneráveis.

A pesquisa aos nomes dos assinantes do álbum do actor Santos, no fundo, o grosso do público do Teatro Nacional durante a Regeneração, revela-nos o poder da classe burguesa, traduzido na acumulação individual de funções em vários campos de influência que se potenciam mutuamente, designadamente, o literário, o jornalístico, o político e o financeiro. Acumulação inclusivamente notada pela promiscuidade e falta de isenção a que induz, a exemplo do crítico de teatro que é também dramaturgo, e como tal, parte interessada nos trâmites da cena. Encontramos ainda nomes que prefiguram uma burguesia aristocratizada, adornada de títulos nobiliárquicos, ciosa da conservação de um regime e dos seus privilégios, e, entre os depoentes do Álbum, nomes afectos ao parnasianismo e ao ultra-romantismo, alguns dos quais, conhecidos pela resistência às novas correntes literárias, filosóficas e políticas. Os actores-memorialistas, na sua maioria advindos da classe burguesa, identificam-se à classe possidente do seu público e aos valores que a promovem e de que o teatro é também veículo. Num tempo em que, para além de fenómeno artístico, o teatro se associa a um fenómeno social, de

(re)afirmação de um conjunto de relações, a maioria dos memorialistas, cujos nomes passaram à história, deixa-se entrever na sociabilidade entre as elites, factor de ponderação na projecção do actor e na celebridade do seu nome, convergente para a visibilidade na imprensa, mas também, patente nas “manobras de bastidores” e na promoção de determinados artistas em detrimento de outros. Neste sentido, insiste-se na convivialidade entre as classes possidentes, não só nos camarins que se transformam em salões de recepção, como no facto de uma burguesia aristocratizada convocar para os seus salões o teatro e os artistas de renome; e denota-se, igualmente, a expectativa da correspondência do actor aos preceitos de sociabilidade e cultivo de vários aspectos, tanto físicos (bem aparentado), como culturais (instruído, viajado, no domínio da conversação galante), ou, ainda, atinentes à personalidade (simpático, “bon-vivant”, alegre). Excepção feita a António Pinheiro que se narra fora deste paradigma, enquanto voz crítica e singular.

Os depoimentos memorialísticos reflectem a atenção votada ao Teatro Nacional e ao Conservatório, cujos objectivos fundadores são, a partir de 1868, mais claramente postos em causa pela nova orgânica, consolidada na cessação da administração directa do Estado, na interrupção da subvenção anual e na adjudicação do edificio a empresas teatrais. Reflectem ainda como as novas disposições atingem regalias profissionais adquiridas no âmbito de uma instituição até então pioneira na sua implementação, e, portanto, na defesa do estatuto do actor. Momento sentido no meio como fracturante, sinalizado até pelo facto de dois dos depoentes (Isidoro e J. Carlos dos Santos), se bem que, em determinado momento, seguidores de Francisco Palha – um dos agentes implicados na reforma – defenderem um maior investimento estatal nas instituições ligadas ao teatro, contrário à índole das novas directivas. No apontar de causas para a nova orgânica de 1868, os actores-memorialistas tendem a obliterar a situação do país, designadamente, a grave crise económica decorrente das políticas fontistas e subsequente crise política que espoletou, no referido ano, a Revolução da Janeirinha e culminou na formação de governos reformistas, cujas medidas de austeridade afectaram, entre outras instituições, o Teatro Nacional. Ao restringir a responsabilidade da mudança a nomes próprios, os memorialistas tendem, assim, à ideia do teatro e, por extensão, do meio artístico, como um reduto impermeável aos movimentos sociais e políticos – alegada despolitização do teatro e dos actores debatida, mais tarde, com relação à implantação da república. Da política, mais depressa se menciona o clima de guerra na Europa do último terço do Oitocentos, palco de massacres, no

estrangulamento das agitações sociais, bem como de guerras, que levaram tanto à queda como à restauração de regimes e à formação de grandes potências.

Com exercício, na sua maioria, no teatro declamado, os memorialistas retêm desta época a apreensão sentida mediante a concorrência do teatro musicado, designadamente, da opereta, constante na programação dos principais teatros da cidade, onde pontuam destacados actores dramáticos, e outros, que se vieram, depois, a destacar. E. Brasão e A. Rosa, ícones do teatro declamado, não deixam de referir a incursão no género musicado, quando no Teatro da Trindade, nos inícios de carreira; assim como, no Ginásio, a obrigatoriedade dos couplets, cantados por Rosa, no final das comédias em um acto. No Teatro do Príncipe Real, José Carlos dos Santos apresenta-se em operetas, circunstância esquecida pelos que o querem antes lembrar como um dos grandes actores dramáticos do seu tempo, mas apontada por Simões como sinal do fenómeno da hegemonia da música, dando voz ao temido confinamento do género não musicado. Menciona-se, ainda, a emergência nos teatros de espectáculos de variedades, em que a música é também denominador comum, ou cujo maior interesse são os novos efeitos especiais de ilusão óptica.

Mas, apreensões à parte, o teatro declamado revela-se campo de interesse e de discussão. Assim à volta da tragédia e do confronto entre Santos e Brasão, entre mestre e discípulo, mas também, entre modelos divergentes de tragédia, consubstanciadas no drama trágico francês e na revisitação do repertório shakespeariano. Santos, que se situa na fractura entre modelos, referencia à tragédia os mesmos requisitos que aplica aos actores da escola romântica: o peito e os pulmões, remetem para a voz de trovão de Teodorico e de Rosa pai; os olhares e os gestos são os reclamados também para Emília das Neves. A sua ideia de tragédia embate na insustentabilidade entre nós, associando-a a uma escola em que nenhum actor português coevo se configura já habilitado, pretexto adiantado para se ter esquivado ao desempenho nas tragédias do autor inglês, e para as quais elege Ernesto Rossi – actor cuja prestação Augusto Rosa filia na convenção romântica.

Santos é ainda fio condutor na tensão entre o gosto dominante ultra-romântico e as tendências filiadas no realismo. Tanto dá corpo ao sucesso da Morgadinha de Valflor de Pinheiro Chagas, como promove as traduções de Ramalho Ortigão e o realismo da língua em palco; ele-próprio, tradutor e divulgador entre nós de Émile Zola. Apetência naturalista/realista, efeito de real ou verosimilhança, igualmente reclamados, a par do texto e da linguagem, nos processos de composição do actor e na prestação em palco,

valorizando-se a observação directa da realidade (complementada pela imitação crítica de modelos), a naturalidade da prestação (contra as convenções) e a originalidade. Rosa dá voz a um dos argumentos de resistência ao realismo/naturalismo em processo de afirmação, e de como o binómio Arte/Imitação, entendido enquanto manifestação do Belo, embate na Verdade/Natureza de uma estética focalizada em factores sociais críticos e na realidade das camadas sociais populares. Na convergência para o realismo, menciona-se ainda a evolução da caracterização do actor e o papel determinante da tecnologia aplicada à iluminação cénica.

As narrativas de Isidoro e de José Carlos dos Santos, introduzem, já no período da Regeneração algumas questões que se prolongam no tempo e nos depoimentos dos restantes memorialistas. Trata-se, sobretudo, de questões relativas à afirmação do actor, seja nas dinâmicas de criação da acção de teatro, seja na delineação da carreira artística e correspondência a pressupostos éticos e estéticos, que determinam a prevalência de autoridades e a primazia de determinados géneros e práticas teatrais. Na defesa do seu registo de baixo-cómico, associado pelo biógrafo ao exagero, Isidoro sugere uma ponderação específica para um género, além do mais, propício à improvisação, e, portanto, a uma maior liberdade que vem pôr em evidência o estatuto de co-autor do intérprete na acção de teatro; reivindicação que embate na estabelecida autoridade do texto e do dramaturgo. Na mediação entre actor e texto releva ainda a autoridade do ensaiador, a cujos preceitos (de decoro, contra o exagero) sobrepõe, no entanto, o argumento da recepção do público, na sua perspectiva, validador último do trabalho do actor e da acção cómica. Já nos finais do século XIX, Pinheiro deixa-nos o relato do confronto entre autor e actores na reivindicação pela autoria, no caso, de uma opereta, e de como, nas várias camadas autorais em colaboração, o texto se equipara à música e à acção levada a cabo pelos actores, sendo que a improvisação se constitui num dos vectores de identificação do espectáculo, enformando o horizonte de expectativas do público. Rosa, por sua vez, aludirá ao texto como uma espécie de obra aberta à interpretação/criação do actor e ensaiador, aqueles que detêm saberes específicos na transposição para a cena, e, numa inusitada consciência, para a época, quanto à mediação entre texto e cena, invoca de D. João da Câmara o processo de escrita colaborado pelos actores.

Na senda da defesa do actor como um co-autor, refere-se os processos de composição e o estudo que lhes assiste – para além do sentido atribuído ao estudo de memorização, quer do texto quer da marcação de cena –, designadamente, a observação

directa da realidade quotidiana, que depois se adapta aos requisitos da personagem e às técnicas de teatro, o trabalho de documentação sobre as realidades a interpretar, a releitura da peça e a busca de uma linha interpretativa, a observação crítica de modelos em palco. À caracterização externa, física, da personagem – exemplificada nas peças de guarda-roupa, mas também, na imitação de contingências físicas da personagem –, sobrepõe-se uma caracterização interna, psicológica, associada à via realista/naturalista, reclamada pelos irmãos Rosa e por Pinheiro, em termos de uma composição “por dentro” ou “para dentro” ou, ainda, da composição de uma “individualidade”. Nesta via, ressalta-se a importância da linha interpretativa e a valorização da lógica da acção em detrimento da busca do efeito pelo efeito e do brilhantismo, quer do actor, quer das situações, por vezes, em prejuízo da coerência da acção – características associadas à escola romântica, nas vertentes dramatúrgica e cénica. Deste modo, as memórias servem também à reivindicação de um processo em afirmação, que, embora embatendo nas convenções e na expectativa do público coevo, permite chegar a uma composição de pormenor e ao efeito de verdade, seja ao nível da inflexão das frases e da gradação dos tons (contra as transições bruscas); seja na interligação da caracterização interna/externa da personagem, em aspectos que vão do gesto ao movimento, e da maneira de falar à maneira de vestir; seja, ainda, em termos da simplicidade, fluência e pertinência lógica do desempenho. O cunho autoral do actor é ainda patente na leitura interpretativa que imprime ao texto, dando azo a diferenças no desempenho de uma mesma personagem – circunstância sublinhada por Rosa com relação ao seu homólogo francês, Lucien Guitry. Se bem que propiciado pelo drama de actualidade e pela possibilidade da observação directa, a aplicação do processo interno de composição é inclusivamente associada a um repertório tendente ao convencionalismo romântico – a exemplo dos dramas históricos, na interpretação de João Rosa, ou das tragédias shakespearianas, nos desempenhos de Salvini, Emmanuel, Novelli e Zacconi, cujos processos Augusto Rosa contrapõe aos de Ernesto Rossi aquando da primeira apresentação em Lisboa. Este memorialista vai simultaneamente resgatando processos e trabalho próprio, em especial, no repertório de actualidade, demarcando-se do seu colega próximo e rival, Eduardo Brasão, associado maioritariamente ao drama histórico e à tragédia shakespeariana, e referido, entre outros qualificativos, pelo efeito da atitude e do “panache”.

Brasão, por sua vez, não deixa de dar voz à ideia corrente da distinção entre “actores de intuição” e “actores de estudo”, maioritariamente associada à distinção

entre actores que tiveram acesso a uma cultura literária e actores que não a tiveram, a exemplo de António Pedro, dado pelo memorialista como um actor inconsciente da sua arte. Distinção largamente rebatida no volume biográfico dedicado a A. Pedro, no qual se reclama para este actor um processo de composição baseado no estudo da observação directa da realidade quotidiana, e, cujo desempenho, mesmo em papéis secundários ou rábulas, rivaliza com a de actores cultos e instruídos. Rosa apresenta-se-nos renitente à referida distinção em todo um capítulo dedicado à Raquel do Douro, actriz de extracção popular e rural que, em idade avançada e já retirada do circuito do teatro de amadores, se lhe apresenta no completo domínio de uma inteligência teatral que o leva a concluir ser esta, antes do mais, uma prerrogativa, não só da intuição, como do estudo pela observação.

À fase de estudo, prévia ao palco – (re)leitura da peça, documentação sobre a mesma, delineação interpretativa, ideação da personagem –, Rosa acrescenta o estudo no palco, durante os ensaios de apuro, na contracena, correspondendo este à fase de materialização da personagem, a qual só se completa na primeira apresentação do espectáculo, momento tensional, em que, perante o que designa ser a comunicação do “fluido magnético” do público, o actor adquire uma lucidez (“uma inspiração súbita”) que o leva a encontrar soluções antes não divisadas. Dos ensaios, refere ainda a função de ginástica e de regulação da energia a despender durante o espectáculo, de modo a mantê-la homogénea e sem acusar sinais de cansaço, denotando, simultaneamente, um distanciamento que, teorizado por Diderot, subscrito e reformulado por Pinheiro, não encontra uma adesão unânime, a exemplo de Adelina Abranches, a avaliar inclusivamente pelas suas expectativas na qualidade de espectadora e das críticas tecidas, já septuagenária, à prestação de actores mais jovens por ocasião da reposição de algum do seu repertório.

A incursão de Isidoro no género “sério”, elucida-nos ainda sobre a importância da gestão da carreira e correlativa influência na reputação do actor, tema igualmente presente nos conselhos que Santos deixa a António Pedro; carreira e reputação preferencialmente associadas ao género dramático e, cumulativamente, ao desempenho de papéis de destaque, passíveis de fazer sobressair o actor e o seu trabalho. A apologia da versatilidade de Isidoro no exercício de diferentes géneros indicia uma questão tensional, opondo-se-lhe a defesa da especialização num dado género, sob o argumento da necessidade da adequação do actor aos seus papéis, o mesmo é dizer, à sua formação numa determinada via – conselho que Santos deixa a Brasão. A tensão entre versatilidade

e especialização não se atém, contudo, aos géneros, transportando-se à tradição da distribuição dos papéis e especialização dos actores em tipos de personagem, tradição problematizada por induzir a uma cristalização da interpretação, e por não corresponder a expectativas emergentes – na lógica do realismo/naturalismo, já reputada por Pinheiro de anti-artística. Independentemente destas contingências, estabelece-se uma distinção entre actores cujo trabalho revela uma capacidade de transfiguração de personagem para personagem, e actores que impõem a sua índole às personagens e aos papéis desempenhados.

A par de questões relativas à gestão da carreira, surge o tópico do reconhecimento do público, um dos argumentos de peso na validação do artista. A popularidade é referida a uma elite ou a vários grupos sociais; à abrangência geográfica – assinalando, inclusivamente, a afluência de uma burguesia da província aos teatros da capital, bem como o papel determinante da imprensa na divulgação –; ou, ainda, à persistência do acolhimento do público ao longo das várias prestações do actor. Um dos sinais de popularidade é a reunião, à volta do actor, de um grupo de admiradores, demonstrando-lhe o seu apoio dentro e fora dos teatros. Para além deste, assiste-o uma prática de cumplicidade entre a empresa teatral e a claqué – um público comprometido com o aplauso, não só dos espectáculos, como de determinados actores que se quer manter em destaque. A popularidade aparece-nos, deste modo, subsumida às já referidas dinâmicas de projecção do nome e da carreira do actor, como seja a sociabilização entre uma classe com poder em vários sectores, entre os quais, o da imprensa.

Na diatribe contra os preconceitos sobre a classe e em defesa desta, insiste-se no profissionalismo do actor e na evocação de parâmetros como zelo, assiduidade, disciplina e responsabilidade, que configuram uma ética profissional no exercício da arte. O actor é, deste modo, indiciado no meio empresarial pela sua “utilidade”, ou seja, pela fiabilidade da sua correspondência ao trabalho. Desmistifica-se, assim, a aura lúdica do teatro, equiparando-se o actor ao operário e sublinhando-se condicionantes intrínsecas ao sector. A esta reivindicação, segue-se, nas narrativas, uma chamada de atenção para o desatendimento de condições propícias ao trabalho (referidas no capítulo seguinte).

A Regeneração é também o período da revolução nos transportes e introdução da linha férrea e do vapor, proporcionando uma maior circulação entre países e continentes. Neste sentido, os memorialistas deixam-se entrever nas viagens às capitais culturais europeias, Londres, Madrid, Bruxelas, Roma e Milão, mas, sobretudo, Paris,

onde se copiam modelos, e também, mercado de peças teatrais, de guarda-roupa e de cenários. Constata-se, igualmente, o estabelecimento de contactos com profissionais além-fronteiras e uma maior frequência da presença de actores estrangeiros em Portugal, mormente, italianos e franceses. Internacionalização, contudo, comentada pela não reciprocidade no que aos actores portugueses diz respeito, cuja apresentação fora do país, no espaço europeu, é incidental e mormente referida ao país vizinho; circunstância bastamente referida como um constrangimento, associado à falta de projecção do país e da língua, e sentido como uma injustiça perante o valor de artistas nacionais, mas, de certa forma, resgatada pelas afinidades culturais além-atlântico.

Com o vapor, e subsequentes melhoramentos, o Brasil fica à distância de cerca de 15 dias, proporcionando uma maior troca entre países ligados por uma língua comum. As digressões ao Brasil, enformam toda uma experiência artístico-profissional, mas também, social e afectiva, bastamente assinalada nas memórias escritas e das quais se retiram algumas ilações. Numa primeira instância, nas décadas de 1860 a 1870, actores portugueses, com actividade regular em Portugal, são convidados, por homólogos seus naquele país, a integrar companhias brasileiras pelo período correspondente a uma época teatral. Já a partir da década de 1880, se refere a presença de companhias portuguesas, assistidas por empresários, e instalação de um padrão sazonal, funcionando a digressão em modo complementar ao mercado português, isto é, os colectivos artísticos apresentam-se no Brasil durante os meses do Verão europeu, época em que se suspende a actividade teatral regular em Portugal. Às companhias de declamação (com repertório misto entre o drama e a comédia) juntam-se, em meados da década, as de teatro musicado (operetas, mágicas, fantasias, vaudevilles), aumentando a sua afluência em número. A tendência é para uma maior cobertura geográfica, além do Rio de Janeiro e de S. Paulo. No século XX, as estadias tendem a prolongar-se no tempo e a incidência vai para o teatro musicado (teatro de revista incluído), enquanto, no teatro declamado, se observa o envelhecimento de algum repertório e o desinvestimento plástico nos espectáculos. A par da boa recepção, refere-se também as resistências encontradas na apresentação de actores portugueses no Brasil, sobretudo, nos momentos críticos que assistiram à implantação da república brasileira e ao período entre guerras, propensos aos nacionalismos e ao reavivar de espectros, como o da colonização, que liga a história de ambos os países. Alude-se ainda ao ataque de actores portugueses resultante do digladio político entre a própria comunidade portuguesa residente naquele país, com uma significativa presença no sector da imprensa, denotativo da cisão entre a

facção monárquica e republicana engrossadas pelo exílio político antes e depois da implantação da república em Portugal. A apetência por um teatro nacional brasileiro e o seu franco desenvolvimento, por um lado; a não correspondência a expectativas com relação ao teatro, por outro, bem como a concorrência do cinema, figuram entre as causas sugeridas que levam a que, na década de 1920, se assumia já uma crise na exportação teatral para o Brasil.

¹ Mencionado no subcapítulo dedicado ao Liberalismo.

² SIMÕES 1922: 19.

³ A avaliar por um relatório financeiro de 1875: «O tesouro público não está minguido de recursos; o dinheiro abunda, os melhoramentos públicos são muitos e variados; os teatros são numerosos, os folguedos sem conta, as publicações literárias assombram pela quantidade, e as edificações de cada rua atestam, se não sempre o bom gosto, ao menos a riqueza e, muitas vezes, a vaidade.» [José Joaquim Pinto, *Os bancos em Portugal em 1875*. Porto: Livraria Internacional, p.23, citado por CUNHA 2003: 275].

⁴ Apesar da confusão sintática da frase, pensamos reportar-se a autora à transição operada entre os antigos teatros da capital e o novo Teatro D. Maria II.

⁵ País de origem da rainha. Não encontramos referência a este espectáculo nos documentos disponíveis.

⁶ SIMÕES 1922: 24-26.

⁷ SARDICA 1997: 311.

⁸ CASCÃO 1993: 344-345.

⁹ Cifrando-se em cerca de 17 000 contagiados e de 5 000 mortos [Ibidem].

¹⁰ SANTOS 1885: XXIX; SIMÕES 1922: 25.

¹¹ SIMÕES 1922: 25.

¹² Ibidem, 38.

¹³ Refiro-me à concentração no Rossio, a 10 de Março de 1861.

¹⁴ A exemplo dos cortejos de Alexandre Herculano (1888) e de João de Deus (1899) — aquando da transladação para os Jerónimos — e dos centenários de Garrett (1899) e de António Vieira (1898), [CATROGA 1993: 604; 606-607].

¹⁵ SIMÕES 1922: 73.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Por erro, Pinheiro refere a data de 1886 para a construção do jazigo [PINHEIRO 1909: 52], data contrariada noutras fontes documentais: «Dos sete meses de 1866, há alguma coisa a dizer (...). [Manuela Rey] seguiu até os Prazeres, onde a deixaram a dormir ao pé da Josefa Soller, do Epifânio, do Bernardim de Carvalho e do contra-regra Meireles, que, na tarde de 19 de Janeiro tinham sido trasladados para o novo jazigo, do cemitério do Alto de S. João.» [SEQUEIRA, I: 278]; «Parece que fora a tempo a construção do jazigo no cemitério ocidental, para que Francico Palha tanto concorreu com a sua actividade e o seu empenho de ser útil. A dádiva de 50\$000 réis, feita por José Bento de Araújo Assis, Vitoriano Estrela Braga e Francisco Luís Pereira de Avelar, acrescentada com o produto de um benefício dado no S. João, do Porto, permitiu a construção do mausoléu.» [Ibidem, 279].

¹⁸ Comediante defendido em tribunal por Cícero, na *Oratio Pro Q. Roscio Comoedo*.

¹⁹ Pinheiro Chagas, in: *Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 e Janeiro de 1877*, apud: SANTOS 1885: 136.

²⁰ Ibidem, 135.

²¹ Personagem da peça *Antony*, de Dumas (filho).

²² «(...) e não te lembras que em 1840, pouco mais ou menos, já dois artistas distintos, Epifânio e Dias, recebiam das mãos de Sua Majestade a Senhora D. Maria II distinções que, exaltando-lhes o Mérito, exaltam a classe por cujo engrandecimento Garrett, aquele grande escritor, tanto trabalhava.» [carta de Rosa (pai) a Francisco Palha, datada de 17 de Julho de 1867, apud: ROSA 1915: 70].

²³ Pensamos tratar-se do actor Francisco Frutuoso Dias, actor do Teatro do Salitre e da Rua dos Condes.

²⁴ ROSA 1915: 69.

²⁵ FERREIRA 1876: 133.

²⁶ Agraciado com o Hábito de Isabel a Católica em 1882, com o Hábito de S. Tiago em 1890, com o Oficialato de S. Tiago, em 1901, e com a Comenda de S. Tiago, em 1907 [ROSA 1915: 213, 307, 345-346].

²⁷ Ibidem, 213, 328.

²⁸ Ibidem, 213.

²⁹ ABRANCHES 1947: 11.

³⁰ LEAL 194-: 17.

³¹ Condecoração assinalada, pr exemplo, no processo referente à actriz – processo nº 1049 – constante no Arquivo do TNDMII.

³² Em homenagem póstuma, em 1943, o Teatro Popular de Tavira toma o nome de António Pinheiro [GAMEIRO 2011: 9].

³³ Em 1942, é afixada no Teatro Popular de Tavira uma placa de homenagem ao actor [Ibidem].

³⁴ António Pinheiro é condecorado, em 1939, com a Comenda da Ordem de Sant'Iago da Espada [Ibidem].

³⁵ Na prática comum, o actor tinha direito, por contrato, a um espectáculo anual de benefício, cuja receita revertia a seu favor, deduzidas as despesas ordinárias relativas ao funcionamento do teatro [BASTOS 1908: 24].

³⁶ «No dia 5 de Junho levantou-se [da cama, após uma crise] e no dia 6 representou pela 65ª vez a *Lotaria do Diabo*. Houve enchente completa essa noite; e logo que apareceu em cena acometeram-no de pombos, coroas, ramos de flores, o grande demónio!» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 53-54].

³⁷ «Quando fiquei boa [da doença contraída], o Clube Caixeiral da Baía preparou-me uma linda noite, com música, marcha *Aux flambeaux* e ceia no fim do espectáculo que foi um *colosso* de entusiasmo! Os artistas foram todos convidados, ceia a rigor, com champanhe autêntico, muitos discursos, já com algumas lágrimas de saudade pela nossa próxima partida.» [ABRANCHES 1947: 96].

³⁸ Após recuperação de uma diagnosticada doença da laringe, em 1917, obrigando o actor a retirar-se dos palcos: «E nessa noite da minha reaparição, em que se representava *A madrugada* [de Pedro Caldeira, no TNMII], o público delirou de entusiasmo, como o pai ao abraçar o filho, que andou por terras tão diversas, não encontrando nunca a paz do seu lar, a paz da sua família, que abraçava agora comovido e contente.» [BRASÃO 1925: 208].

³⁹ ROSA 1915: 346.

⁴⁰ Brasão dedica algumas páginas à sua récita de despedida, no Teatro S. Carlos, no dia 20-11-1924 [BRASÃO 1925: 241-246].

⁴¹ «Por ocasião do meu benefício com Álvaro Cabral, em 14 de Fevereiro de 1902, no D. Amélia, o jornal *Novidades* publicou a seguinte notícia que transcrevo (...).» [PINHEIRO 1929: 62].

⁴² Circunstância igualmente relatada na condecoração de Rosa (pai), no Teatro Nacional: «Em Junho de 1867 fez meu pai benefício com o *Alfageme de Santarém*. O rei D. Luís chamou-o ao camarote e, entregando-lhe a insígnia do hábito de S. Tiago, disse-lhe: “- Escolhi a noite da sua festa para dar a prova de distinção do seu talento”.» [ROSA 1915: 69].

⁴³ «[Em 1888] Na Baía, terra particularmente dada a festejos aos artistas portugueses, recebi eu, na noite do meu benefício, uma linda e succulenta estrela de brilhantes, um par de brincos com dois *solitários* diamantinos e muitas prendas de prata bastante pesadinha...» [ABRANCHES 1947: 93-94].

⁴⁴ Do seu benefício na época de 1877/1878, com o espectáculo *Loucura ou santidade*, apresentado no Teatro Nacional, Brasão retém o seguinte: «Desta minha récita ficou-me uma recordação grata e honrosa: os versos que vou transcrever e que me desvaneceram profundamente por terem saído da pena de um dos maiores vultos da poesia contemporânea – António Macedo Papança, Conde de Monsaraz, o mavioso autor da *Musa alentejana*.» [BRASÃO 1925: 91-92]. Também Blasco, refere do seu benefício (c. 1907), com *Os 28 dias de Clarinha*, opereta apresentada no Teatro da Trindade, os versos oferecidos por Angelina Vidal: «Tive o prazer de ver reunidos nessa récita os nomes mais distintos da nossa aristocracia e fui aclamada como no tempo dos meus passados triunfos naquele teatro./ Nessa noite, entre outras manifestações de simpatia, fui brindada com uns lindíssimos versos assinados pela notabilíssima escritora portuguesa Angelina Vidal.» [BLASCO 1908: 228-229].

⁴⁵ Delfina (Perpétua) do Espírito Santo (1818 – 888). Integra o elenco de abertura do Teatro Nacional, com a classificação de 1.ª cómica. Em 1866, muda-se com F. Palha para o Condes, integrando, pouco depois, a companhia do Teatro da Trindade [BASTOS 1908: 187-188].

⁴⁶ António José de Ávila (1807 – 1881), durante o período da Regeneração, foi por três vezes presidente do Conselho de Ministros, sempre na sequência da queda de governos chefiados por Fontes Pereira de Melo: em 1868, após a revolução da Janeirinha, forma governo com o reformista e ministro do reino, Bispo de Viseu, encabeçando, depois, os governos de 1870-71 e 1877-78. O Partido Avilista era considerado a ala direita dos chamados reformistas. A referência especial que faz Isidoro a este político, leva-nos a supôr a posição do actor neste campo [FERREIRA 1876: 133].

-
- ⁴⁷ Revista em 3 actos de Sousa Bastos. A ante-estreia tem lugar no Teatro Avenida, a 23 de Março de 1889 [consultar CETbase].
- ⁴⁸ *A Severa* (1901), peça em 4 actos de Júlio Dantas. A apresentação em benefício de A. Abranches dá-se no dia 27-03-1903 (consultar CETbase).
- ⁴⁹ Ferreira de Mesquita, apud: SANTOS 1885: 138.
- ⁵⁰ Sobre a apropriação da águia pelos poetas românticos (Shelley, Lamartine, Hugo, Pushkin) como uma imagem do próprio poeta e do seu poder imaginativo, consultar FERBER 1999: 65-66.
- ⁵¹ Cf.: SOUSA 1908.
- ⁵² Pinheiro Chagas, apud: SANTOS 1885: 134.
- ⁵³ C. apud: Ibidem, 73.
- ⁵⁴ Um colega, apud: Ibidem, 66.
- ⁵⁵ C. apud: Ibidem, 73.
- ⁵⁶ Joaquim da Costa Cascais, apud: Ibidem, 77.
- ⁵⁷ François-Joseph Talma, actor francês (1763 – 1826).
- ⁵⁸ P. C. d’Alcântara Chaves, apud: Ibidem, 74.
- ⁵⁹ Gilberto, apud: Ibidem, 142.
- ⁶⁰ Ibidem, 141.
- ⁶¹ Ibidem, 142.
- ⁶² Cândido de Figueiredo, apud: SANTOS 1885: 79.
- ⁶³ Ibidem, 78.
- ⁶⁴ «[...] glorioso e infeliz actor Santos.» [Augusto Ribeiro, apud: SANTOS 1885: 151].
- ⁶⁵ «[...] um homem que tem duas sagradas grandezas: a do génio e a do martírio.», “fala” da personagem Condessa, na adaptação de Gervásio Lobato, *Um camarote da ópera*, de Jules Lecomte [apud: SANTOS 1885: 120].
- ⁶⁶ «[...] ontem o herói da arte, hoje o mártir dela.» [Ferreira de Mesquita, apud: Ibidem, 138].
- ⁶⁷ Gilberto, apud: Ibidem, 143.
- ⁶⁸ Henrique Pereira, apud: Ibidem, 76.
- ⁶⁹ No original, *Une loge d’opéra*. Peça que assistiu em Paris e que marcou a sua estreia como ensaiador num sarau promovido pelo conde de Rio Maior, sem local, nem data especificados [SANTOS 1885: 98].
- ⁷⁰ Referências à autoria não encontradas.
- ⁷¹ Guilherme Braga, apud: Ibidem, 68.
- ⁷² «O génio inscreveu já o nome de Santos no seu glorioso registo, a desventura fá-lo cedo figurar na tradição.» [Gilberto, apud: Ibidem, 141].
- ⁷³ «(...) a essa glória artística que tão cedo a fatalidade colocou na galeria das relíquias nacionais.» [Ibidem, 144].
- ⁷⁴ Nome grafado com as variantes Volkart, Wolckart e Wolkart (consultar CETbase).
- ⁷⁵ FERREIRA 1876: 139.
- ⁷⁶ Ibidem.
- ⁷⁷ Ibidem, 140.
- ⁷⁸ Ibidem, 139.
- ⁷⁹ Os actores assinaram depois um texto denunciando o ocorrido, datado de 18-08-1875, que fizeram publicar em “muitos jornais de Lisboa e Porto”, transcrito na íntegra nestas *Memórias* [Ibidem, 138-141].
- ⁸⁰ Ibidem, 138.
- ⁸¹ Ibidem, 135.
- ⁸² Ibidem, 136.
- ⁸³ Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: Ibidem, 112.
- ⁸⁴ FERREIRA 1876: 34.
- ⁸⁵ PINHEIRO 1924: 191-192.
- ⁸⁶ FERREIRA 1876: 38.
- ⁸⁷ Ibidem, 96.
- ⁸⁸ «Sem a mais leve sombra de fanatismo, respeito e acato a Religião Católica, Apostólica Romana, com que muito me ufano e honro!» [Ibidem, 100].
- ⁸⁹ «(...) tenho uma grande inclinação pelas festas de igreja! Assisto a quantas posso, contribuo para elas com o que posso e faço parte de algumas irmandades às quais presto o melhor serviço que posso!» [Ibidem].
- ⁹⁰ Ibidem.
- ⁹¹ Símbolo do trajecto crístico, desde a condenação ao sepultamento, propício a formas ritualísticas que vão da dramatização (drama sacro) à procissão.
- ⁹² PINHEIRO 1924: 316; ABRANCHES 1947: 140.
- ⁹³ PINHEIRO 1912: 169.
- ⁹⁴ FERREIRA 1876: 101.

⁹⁵ Ibidem, 102.

⁹⁶ J. C. Machado, apud: Ibidem, 18.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ A exemplo da participação de José Carlos dos Santos, em 1877, nas récitas promovidas pela rainha a favor das vítimas das inundações de Novembro de 1876 [SANTOS 1885: 1]. Outros memorialistas referem as várias solicitações neste sentido, mesmo quando desempregados no teatro e experimentando dificuldades financeiras. Assim com L. Simões e Furtado Coelho, no regresso de uma digressão ao Brasil, em 1887: «Vimos para Lisboa em Março, com tenção de ficar até Maio./ (...) / Foi pequena a nossa demora em Lisboa./ Eram tantos os pedidos para trabalharmos em récitas de caridade e benefícios, que não tendo tempo material para satisfazer a todos, partimos em princípios de Abril, quase fugidos.» [SIMÕES 1922: 171-172]. Também Pinheiro, de regresso, em 1893, após uma estadia de dois anos no Brasil, onde se apresentara com a actriz sua companheira, refere: «(...) pairei por Lisboa, nada fazendo, sem que me procurassem para qualquer teatro, nem a mim, nem à Guilhermina de Macedo./ (...) / (...) / O resultado desta falta de contrato foi gastar tudo o que trouxera do Brasil e empenhar tudo quanto tinha de meu./ Como flanasse por Lisboa, (...) éramos convidados, tanto eu como a Guilhermina, para tomarmos parte em diversos espectáculos de benefício, trabalhando gratuitamente. Até num teatro de barraca da Feira de Belém fomos trabalhar de graça (...).» [PINHEIRO 1924: 171-172].

⁹⁹ Leprosos.

¹⁰⁰ Leprosarias.

¹⁰¹ Sem dados referentes à publicação.

¹⁰² Augusto de Castro Sampaio Corte-Real (Porto, 1883 – Estoril, 1971), mais conhecido por Augusto de Castro. Advogado, jornalista, diplomata e político cuja carreira se estendeu até ao Estado Novo. Director do *Diário de Notícias* de 1919 a 1924 e de 1939 a 1971. Comissário da Exposição do Mundo Português em 1940. Escreveu vários textos para teatro, a maioria dos quais foi apresentado e/ou publicado.

¹⁰³ À excepção da experiência do Teatro Volante, armado na casa de Brasão, aos nove anos de idade, com o seu colega de colégio, Augusto Rosa, que faz a *mise-en-scène* [BRASÃO 1925: 22].

¹⁰⁴ ROSA 1915: 50-55; BRASÃO 1925: 35-37; BLASCO 1908: 43.

¹⁰⁵ BLASCO 1908: 21, 39.

¹⁰⁶ Por volta de 1895, o café Suíço, “conchego de palestra dos artistas da época”, era frequentado por Júlio Dantas, Manuel Penteado, Luís Galhardo, Celso Hermínio, Santos Tavares, Chaby Pinheiro, Eduardo Reis pai, Leal da Câmara. Vinham do Café Martinho juntar-se-lhes, D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Fialho de Almeida e Gualdino Gomes, “entre outros vultos em destaque na época” [LEAL 1920: 20-21].

¹⁰⁷ Ibidem, 40.

¹⁰⁸ Ibidem, 39-41.

¹⁰⁹ Ibidem, 196.

¹¹⁰ Edmund Kean (1789 – 1883), actor inglês, intérprete de Shakespeare, que inspirou a peça de Alexandre Dumas (pai) *Kean ou Désordre et Génie*.

¹¹¹ Referido simplesmente como Castelar. Pensamos tratar-se de Emilio Castelar y Ripoli (1832 – 1899), político, escritor e penúltimo presidente da Primeira República Espanhola.

¹¹² Aníbal de Andrade Soares (Lisboa, 1882 – 1925) advogado, ficcionista, político – deputado em 1907 pela bancada franquista e eleito novamente à Câmara dos Deputados no período sidonista – e, sobretudo, jornalista na imprensa monárquica.

[<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ChronicadoExilio.pdf>].

¹¹³ ABRANCHES 1947: 233.

¹¹⁴ Referindo-se ao ano de 1924, quando em exercício na função de ensaiador no âmbito da Companhia Lucília-Erico Braga.

¹¹⁵ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 31.

¹¹⁶ Ibidem, 56.

¹¹⁷ FERREIRA 1876: 60.

¹¹⁸ Lenço, manta de agasalho.

¹¹⁹ Ibidem, 61.

¹²⁰ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 55.

¹²¹ Ibidem, 59.

¹²² Ibidem, 59-60. Sobre a prática de assédio a actrizes, consultar: João Radich, *Os acontecimentos do Teatro do Príncipe Real: história completa do infame trama urdido pelo caixeiro da Companhia de Tabacos de Xabregas António Luís dos Reis e da sua cúmplice a ex-actriz Consuelo Lujan contra João Radich*. Lisboa: Jornal do Comércio, 1870.

¹²³ *O Brasileiro Pancrácio*, opereta de costumes em 3 actos de Sá de Albergaria, com música de Freitas Gazul.

¹²⁴ Refere-se a um clérigo.

- ¹²⁵ BLASCO 1938: 83.
- ¹²⁶ BLASCO 1937: 113.
- ¹²⁷ BLASCO 1908: 47.
- ¹²⁸ «E porque tu reúnes ao talento a beleza,/ À forma o sentimento, à arte a inspiração,/ Ao trabalho a finura, à graça a gentileza,/ És actriz e mulher, teatro e coração.» [poema intitulado *À distinta actriz Mercedes Blasco (na noite da sua festa artística)*, de Fernando Moniz (pseud.), apud: Ibidem, 172];
- ¹²⁹ «Tem uma figura esbelta, uns lindos olhos, diz muito correctamente e possui principalmente uma excelente voz, pouco volumosa, mas timbrada e afinada, o que é em boa verdade, muito mais raro do que parece – às nossas actrizes.» [in: *O Século* (22-10-1890), apud: Ibidem, 99].
- ¹³⁰ «Mercedes vinha realmente encantadora no seu *costume* de Comissária de Polícia que traía uma plástica de linhas esculturais. Disse com muita propriedade e graça as coplas do leque, sendo chamada no final do acto. (...) Mercedes apresentou-se maravilhosamente vestida de boémia, o que impressionou logo agradavelmente o público e que lhe realçava a sua natural formosura.» [in: *Correio da Manhã*, (s.d.), apud: Ibidem, 14].
- ¹³¹ In: *Província do Pará*, (s.d.), apud: Ibidem, 158.
- ¹³² Entre este público, destaca o «(...) Infante D. Afonso que me mandava as mais lindas flores dos jardins reais, ao palco do Trindade.» [BLASCO 1938: 54].
- ¹³³ Dominó Preto (Alice Moderno), *Diário dos Açores* (s.d.), apud: BLASCO 1908: 196.
- ¹³⁴ Xavier de Carvalho, *Jornal de Notícias* (30-01-1908), apud: Ibidem, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 45.
- ¹³⁵ BLASCO 1908: 139.
- ¹³⁶ Ibidem, 138.
- ¹³⁷ Carta a Jaime Victor (24-03-1898), apud: Ibidem, 178. A actriz refere-se ao mesmo figurino usado na personagem Paquerette de *O Reino da Bolha*, revista de Eduardo Schwalbach, com música de Filipe Duarte e figurinos de Rafael Bordalo Pinheiro, estreada a 28-03-1897, no Teatro da Rua dos Condes. [Ibidem, 146-147].
- ¹³⁸ Carta a Jaime Victor (24-03-1898), apud: Ibidem, 178.
- ¹³⁹ Em 1867, Isidoro refere a expectativa de uma boa receita num espectáculo pela estreia de “uma menina interessante” [FERREIRA 1876: 98].
- ¹⁴⁰ «(...) Telmo, artista jovem, bonito, cheio de talento, e com um poder de simpatia extraordinário. Era senhor de uma bela figura e de um cuidadíssimo bigode alourado, tentação das meninas, das *Mundanas* e dos rapazes... (a bom entendedor...)» [ABRANCHES 1947: 94].
- ¹⁴¹ Carbonato de chumbo artificial.
- ¹⁴² Aquando em França, de visita à Maison de Retraite, em Outubro de 1912: «No tal domingo indicado por Coquelin no convite, fui à gare do Este e, depois de instalado na minha carruagem, notei que tinha por companheiros de viagem vários passageiros que me pareciam artistas. Caras rapadas!» [carta de António Pinheiro, transcrita por Ratitos, in: *Bandarilhas de Fogo* (06-10-1912), apud: PINHEIRO 1929: 298].
- ¹⁴³ PINHEIRO 1929: 331.
- ¹⁴⁴ «É uma confissão a fazer; trabalhar e ser independente foram os meus mais ardentes desejos na vida.» [SIMÕES 1922: 64].
- ¹⁴⁵ *Thérèse Raquin*, estreada em 1880, no Rio de Janeiro, no Teatro Lucinda [Ibidem, 137-138].
- ¹⁴⁶ *Casa de boneca*, estreada em 1889, no Teatro Circo do Príncipe Real, em Coimbra [Ibidem, 188].
- ¹⁴⁷ Augusto Rosa dá igualmente voz à ideia dominante sobre as mulheres enquanto “sexo mais fraco”, quando se refere à partilha da responsabilidade na direcção dos espectáculos: «Às actrizes, que são frágeis como é próprio do seu sexo, não as quero carregar com tão grande peso e, por isso, com raras excepções, ponho as tais responsabilidades sobre os meus ombros, como director artístico que sou.» [ROSA 1917: 101].
- ¹⁴⁸ José Cardoso Vieira de Castro (Santo Ildefonso, 1837 – 1872, Luanda). Em 1861, escreveu uma biografia de Camilo Castelo Branco. Consultar: Vasco Pulido Valente, *Glória: a vida do político, jornalista e criminoso José Cardoso Vieira de Castro*. s.l.: Gótica Editora, 2009.
- ¹⁴⁹ A peça foi também, no mesmo ano (1870), em Dezembro, apresentada no Teatro D. Maria II, pela empresa Santos & Pinto (consultar CETbase).
- ¹⁵⁰ SIMÕES 1922: 81.
- ¹⁵¹ Ibidem, 81-82.
- ¹⁵² O casamento é feito sem se conhecerem, por procuração, sendo ela uma herdeira rica de portugueses radicados no Brasil, e ele, uma figura da sociedade lisboeta.
- ¹⁵³ SIMÕES 1922: 27.
- ¹⁵⁴ Ibidem, 75-79.
- ¹⁵⁵ Ibidem, 79; ABRANCHES 1947: 69-73.
- ¹⁵⁶ Entre 1870 e 1876.

¹⁵⁷ FERREIRA 1876: 67.

¹⁵⁸ Referindo-se à companhia do Teatro da Trindade, quando ainda no Teatro da Rua dos Condes: «Em Dezembro desse mesmo ano [1866], fui encarregado da direcção dos ensaios, lugar que voluntariamente deixou o actor Santos, e que eu aceitei, não sem repugnância, por ter de ensaiar artistas tais como Delfina, Santos, E. Adelaide, E. Letroublon, Tasso e outros.../ Porém não tive de que me arrepender, porque achei sempre em todos a mais delicada condescendência!...» [Ibidem, 73-74].

¹⁵⁹ «Não é com essas! Excelente tradução do actor José Carlos dos Santos, honrando-me com a dedicatória deste seu trabalho.» [Ibidem, 70-71]. Trata-se de uma comédia em 3 actos, sem referência ao original, apresentada no Teatro do Ginásio entre 1860 e 1861.

¹⁶⁰ Como já referido, trata-se da peça *Tio Paulo*, apresentada em 1858, no Teatro das Variedades [FERREIRA 1876: 43-45].

¹⁶¹ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 54.

¹⁶² Também Santos faz referência à disparidade entre o palco e a vida, entre a ficção e a realidade, exemplificada no contraste entre o actor cómico em personagem e fora dela: «[Referindo-se a (Justiniano Nobre de) Faria] Este actor tinha muitos pontos de contacto com o seu colega francês [Coudere] que fez o mesmo papel [General Boum, de *A duquesa de Gerolstein*]. Eram dois tristes, dois misantropos, dois bisonhos; pouca gente os viu completamente alegres durante toda a sua vida, e ambos eram dois cómicos que fizeram rir no decurso de meio século a actual geração./ Faziam lembrar aquele legendário *clown*, sempre triste e pensativo, a quem um dia perguntaram:/ – Por que se não distrai? Que tristeza é essa?... Nunca o vemos rir.../ – Não posso, respondeu ele, tudo me aborrece.../ – Vá esta noite ao Circo ver o célebre *clown* que faz rir todo o mundo./ – Lá irei sim... ao Circo... como todas as noites... porque esse *clown* de quem fala... sou eu./ (...) / Pobre Coudere! Tanto horror tinhas à alegria que até quiseste acabar tragicamente metendo uma bala na cabeça!... Mas não conseguiste sensibilizar-nos... havemos sempre lembrar-nos de ti... e rir!» [SANTOS 1885: XXV]. E, igualmente, Simões, na menção ao actor Vale: «(...) comédias feitas para o Vale e feitas só por ele! Que graça! Que invenção! / Só vê-lo... só o ele aparecer fazia estalar de riso a plateia inteira! / E fora da cena era tão sério... tão rabugento!...» [SIMÕES 1922: 55].

¹⁶³ Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLI.

¹⁶⁴ «(...) irmão, que és grande e bom!» [Tomás Ribeiro apud: Ibidem, 65].

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Augusto Ribeiro, apud: Ibidem, 151.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ «(...) depois de falarmos largamente em literatura contemporânea, na política de França, em Gambetta, em Victor Hugo, em Zola, de nos contar um episódio da sua viagem a Paris (...)» [Augusto Ribeiro, apud: Ibidem, 151-152].

¹⁷⁰ «Quando, na primeira noite de sessão com Garrett, lho apresentei, o imortal poeta meneou três vezes a cabeça com solenidade, fitando os olhos no apresentado, e rosnou:/ – Parece-me que o pupilo tem muito sangue na guelra e que há-de fazer a barba ao mestre! A pinta é boa!» [Gomes de Amorim, apud: Ibidem, XLIV].

¹⁷¹ Ibidem, XLI.

¹⁷² Em 11-01-1877, no Teatro do Ginásio, no âmbito de uma récita promovida em benefício dos inundados, onde recita o poema *A caridade* (de Pinheiro Chagas) [SANTOS 1885: 1].

¹⁷³ In: *Diário Ilustrado* (1877), apud: Ibidem, 133.

¹⁷⁴ SANTOS 1885: 1.

¹⁷⁵ Marie-Laetitia Bonaparte (sobrinha-neta de Napoleão Bonaparte, também conhecida por Marie de Solms) n. Irlanda, 1831 – m. Paris, 1902. Poetisa, publicista, colaboradora em e fundadora de vários periódicos. Mantém em 1850 um salão em Paris frequentado por Vitor Hugo, Gérard de Nerval, François Ponsard, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, George Sand e Eugène Sue. Expulsa de Paris por Napoleão III, manda construir em 1854, o primeiro teatro em Aix-les-Bains, que dirige. Em 1863, casada em segundas núpcias com o primeiro ministro do reino de Itália, Urbano Rattazi, passa a residir em Turim onde funda e dirige uma revista (1868-1873) abordando questões artísticas, literárias, de política, economia e ciência, contando com colaboradores franceses (Sainte-Beuve, Jules Claretie, A. Dumas, Anaïs Samuels) e italianos (Petrucelli della Gattina). Viúva pela segunda vez, casa-se em terceiras núpcias, em 1873, com Don Luís de Rute y Ginez, sub-secretário do estado espanhol, continuando a colaboração em dois periódicos (austriaco e espanhol). Figura pouco comum para a sua época, inspirou personagens de romances de autores franceses de renome. Esteve em Portugal em 1876 e 1879 onde conviveu com figuras da política e da cultura. Publicou em 1879, em França, um livro de impressões, *Le Portugal a vol d'oiseau*, que deu origem a uma forte contestação por parte de Camilo Castelo Branco (de argumentação, por vezes, misógina) e de Urbano de Castro, entre outros. Antero de Quental refere-se ao livro, em 1880, numa carta a João Lobo

Moura, como «(...) delicioso. Imagine uma parisiense descrevendo ao vivo estes mirmidões. Não se fala noutra coisa e está tudo furioso.».

[<http://tertuliabibliofila.blogspot.pt/2014/06/a-madame-rattazzi-e-camilo-castelo.html>].

¹⁷⁶ *A Revolução de Setembro* (05-04-1878), apud: SANTOS 1885: 147.

¹⁷⁷ SANTOS 1885: 7.

¹⁷⁸ Proponente da atribuição de uma pensão de reforma a J. C. dos Santos.

¹⁷⁹ Na imprensa, António Cunha de Belém assina sob o pseudónimo Cristóvão de Sá.

¹⁸⁰ BRASÃO 1925: 195-198.

¹⁸¹ Peça de Dumas (filho) que a actriz interpreta com a companhia espanhola, contracenando em português com o castelhano do resto da companhia, à excepção de uma carta que leu na língua daquele país.

¹⁸² Sem especificação quanto aos espaços de apresentação, esta digressão é organizada pelo empresário Carlos Borges [BASTOS 1898: 96]. Depois de Madrid, a companhia apresentou-se em Barcelona [SIMÕES 1922: 156].

¹⁸³ Original de Victorien Sardou e Émile Najac.

¹⁸⁴ Do elenco fazem parte, entre outros, além de Lucinda Simões, Taborda, António Pedro, Bárbara Volekart, Furtado Coelho, Jesuína, Vale, Lucinda do Carmo, César de Lima, Beatriz Polla, Maria das Dores, Leopoldo, Montedonio, Gil e Dinis [BASTOS 1898: 96].

¹⁸⁵ *Le demi-monde*, de Alexandre Dumas (filho).

¹⁸⁶ Thérèse Raquin, de Émile Zola.

¹⁸⁷ *Dalila*, de Octave Feuillet.

¹⁸⁸ *Divorçons*, de Victorien Sardou e Émile Najac.

¹⁸⁹ José Echegaray y Eizaguirre (1832 – 1916), dramaturgo, engenheiro, político e matemático. Alvo do Prémio Nobel da Literatura em 1904.

¹⁹⁰ Decreto-lei que alterou o número de sociários de dezoito para dezanove, de modo a admitir a actriz na instituição [BLASCO 1924: 33-49]. Apesar desta diligência, a actriz acabou por não integrar, de facto, a referida companhia.

¹⁹¹ A exemplo da disputa com Augusto Rosa pelos mesmos papéis, em 1887 [BRASÃO 1925: 145-147].

¹⁹² Fernando Díaz de Mendonza e Aguado (1862 – 1930), casado com Maria Guerrero (1867 – 1928), ambos actores e empresários de teatro associados ao ressurgimento do teatro clássico espanhol.

¹⁹³ Desde cedo, Adelina interpreta papéis masculinos. Refere, por exemplo, ter estreado na sua primeira festa artística o *Gaiato de Lisboa* (peça “mascarada” com o título *O tipógrafo*, com arranjo de Pedro de Alcântara Chaves) [ABRANCHES 1947: 62]. É com esta mesma peça que se estreia, em 1905, no Teatro D. Maria II [Ibidem, 210]. «(...) desempenhei papéis de garoto... até aos sessenta anos! E, por gracinha, ainda fiz o *Gaiato de Lisboa* aos setenta...» [Ibidem, 59-63].

¹⁹⁴ No século XVII, em França, o tacão vermelho dos sapatos dos cortesãos era considerado um sinal da sua pertença à nobreza, passando a expressão a sinónimo de “nobre”, de “aristocrático”.

¹⁹⁵ ABRANCHES 1947: 181, 205.

¹⁹⁶ Jean-Baptiste Pillement (fr., 1728-1808), pintor e decorador, conhecido pelas paisagens e pela expansão do estilo Rococó.

¹⁹⁷ Nome de uma família de tecelões de tapetes que se estabeleceu em Paris no século XV. No século XVII, a fábrica é nacionalizada sob o reinado de Luís XIV.

¹⁹⁸ ABRANCHES 1947: 199.

¹⁹⁹ Refere-se ao espectáculo vicentino, posto em cena no D. Amélia, em Dezembro de 1911 [cf.: ROSA 1915: 336-344].

²⁰⁰ Acácio Antunes (1853 – 1927).

²⁰¹ Sousa Bastos prontifica-se a fazê-la estrear no Teatro Avenida, num *vaudeville* do repertório de Pepa Ruiz (*Mam'zelle Nitouche*), a qual, entretanto, adoece, obrigando o teatro a fechar portas e à anulação do projecto [BLASCO 1908:73-75].

²⁰² António José da Silva Pinto (1848 – 1911), crítico literário, ensaísta, dramaturgo e romancista filiado no naturalismo/realismo. Responsável pela publicação de *O livro de Cesário Verde* (1887).

²⁰³ Apesar de aprovada na audição que faz ao compositor Freitas Gazul, o empresário oferece-lhe um salário baixo (12\$000) que a actriz recusa: «Não aceitei, e soube depois que a causa daquela oferta foram intrigas do barítono Bensaúde, que lhe dissera que eu era uma estroina e que tocava guitarra no camarim./ Uma refinada mentira, porque eu nem tocar sabia; só mais tarde aprendi em Lisboa com o distinto guitarrista Raposo, para cantar o fado no *Brasileiro Pancrácio*.» [BLASCO 1908: 79-80].

²⁰⁴ Francisco Manuel de Melo Breyner (1837 – 1903), Par do Reino, Mordomo-mor da casa Real, escritor e professor catedrático, pertencente ao grupo dos Vencidos da Vida.

²⁰⁵ Ibidem, 129.

²⁰⁶ Yvette Guilbert (1865?/67? – 1944), actriz, cantora de café-concerto, letrista, cria um estilo identificado à Belle-Époque, entrecortando as canções com frases ditas, numa fusão de cantora com *diseuse*, repertório

com que se apresenta a partir de 1889, nos palcos da Europa e da América. Publicou também memórias, *La chanson de ma vie: mémoires* (1927).

²⁰⁷ «Como não queria de forma alguma prejudicar nessa tentativa a reputação artística que angariara já, tratei de me fazer ouvir primeiro por pessoas de reconhecida competência no assunto./ Não receava qualquer fiasco na pronúncia, porque essa foi-me aperfeiçoada desde os primeiros estudos de francês pela professora parisiense Madame Blanche Aussenac, mas eu nunca tinha ouvido Yvette Gilbert, e apenas conhecia a *manière* da célebre cançonetista pelo que dela tinha lido, visto que sempre tive a curiosidade de saber o que vai lá por fora, em arte e literatura.» [BLASCO 1908: 100].

²⁰⁸ Hotel inaugurado em 1845, no Palácio Barcelinhos, na Rua do Carmo.

²⁰⁹ BLASCO 1908: 101.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem, 145.

²¹² Urbano de Castro (1850 – 1902), publicista, assinante de textos do *Álbum do Actor Santos* e tradutor de um dos *vaudevilles* do repertório de Blasco, *Mam'zelle Nitouche*.

²¹³ BLASCO 1920: 36-37.

²¹⁴ BLASCO 1908: 170.

²¹⁵ Neste jornal, colabora sob o pseudónimo de Mam'zelle Caprice (BLASCO 1920: 99). Em 1907, numa entrevista a Virgínia Quaresma a propósito do lançamento de *Memórias de uma actriz*, e em resposta à pergunta sobre o que a levou a escrever o livro, Blasco afirma: «O facto de, actualmente não estar no teatro, o que ocasiona ter bastantes horas de ócio que desejo ocupar com trabalhos literários a que me tenho já entregado activamente, colaborando em diferentes jornais.» [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 9].

²¹⁶ Albino Maria Pereira Forjaz de Sampaio (1884 – 1949), também escritor e bibliógrafo. Publicou alguns volumes de cariz eminentemente nacionalista na sequência da política de espírito criada por António Ferro. (<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/fsampaio.htm>).

²¹⁷ BLASCO 1920: 95.

²¹⁸ Emídio Júlio Navarro (1844-1905), jornalista, jurista e político (Partido Progressista), ministro das Obras Públicas entre 1886-1889.

²¹⁹ Sebastião de Sousa Dantas Baracho (1844-1921), militar, comissário régio em Moçambique, autor de um livro de memórias em 5 volumes, *Entre duas reacções* (1915).

²²⁰ BLASCO 1920: 99.

²²¹ José Augusto Tito Gonçalves Martins (1868 – 1946), jornalista, usando, por vezes os pseudónimos João Verdades e Titan. Assina a revista *Farroncas do Zé*, em que Blasco se apresenta na época de 1897/1898. Também autor de crónicas, contos, novelas e romances.

²²² Manuel de Brito Camacho (1862 – 1934), médico militar, escritor e político.

²²³ Gualdino Gomes (1857 – 1948), intelectual, “pontífice de café”, bibliotecário da Biblioteca Nacional de Lisboa [<https://www.vidaslusofonas.pt/biografia.php?id=d1x8as6WSqg>].

²²⁴ BLASCO 1920: 14-15.

²²⁵ Hogan Teves, jornalista, em 1909, secretário do ministro das Obras Públicas e bibliotecário da Academia Real de Belas-Artes [*Diário Ilustrado* (03-04-1909, nº 12817)].

²²⁶ Francisco Silva Passos, jornalista.

²²⁷ André Brun (1881 – 1926), humorista, escritor e dramaturgo.

²²⁸ Sebastião de Magalhães Lima (1850 – 1928), advogado, jornalista – fundador de *O Século* –, escritor e político republicano de pendor socialista. De 1907 a 1928, Grão-mestre do Grande Oriente Lusitano Unido Supremo, Conselho da Maçonaria Portuguesa. Autor de um volume de memórias intitulado *Episódios da minha vida: memórias documentadas* (1928).

²²⁹ António José de Almeida (1866 – 1929), médico, deputado do Partido Republicano, e depois da implantação da república, várias vezes ministro e, entre 1919 e 1923, presidente.

²³⁰ Aquilino Ribeiro (1885 – 1963), militante republicano, resistente antifascista durante a ditadura, autor de uma obra literária que abrange ficção, crítica, biografia, evocação histórica, ensaio, teatro, etnografia, polémica, tradução e contos para crianças.

²³¹ BLASCO 1938: 17.

²³² José Xavier de Carvalho Júnior (1861 – 1919), secretário-redactor do *L'Illustration* e correspondente em vários jornais portugueses (por vezes, sob o pseudónimo Octávio Mendes). Também escritor, associado ao decadentismo. «Foi uma espécie de representante do republicanismo português junto dos revolucionários da França, Itália, Alemanha, Bélgica e Suíça (...).» [<http://arepublicano.blogspot.pt/2009/10/xavier-de-carvalho.html>].

²³³ Juliette Adam (fr., 1836 – 1936), escritora e feminista, também conhecida pelo seu nome de solteira, Juliette Lambert. Viúva de Edmond Adam (fr., 1816 – 1877), na década de 1870, os salões do casal eram frequentados por Léon Gambetta e identificados a um centro de influência republicana. Funda a revista

Nouvelle Revue em 1879, onde se estrearam Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Pierre Loti, Paul Bourget, Léon Daudet e Paul Valéry. Escreveu também memórias, *Mes premières armes littéraires et politiques* (1904) e *Mes sentiments et nos idées avant 1870* (1905).

²³⁴ No mesmo ano de 1909, descrito como o maior terramoto no século XX, em Portugal, estimando-se a sua magnitude em 6 e 7,6 na escala de Richter, com destruição significativa nos aglomerados de Benavente, Samora Correia, Santo Estêvão e Salvaterra de Magos [*O Mirante*, 20-11-2008, <https://omirante.pt/semanario/2008-11-20/sociedade/2008-11-19-mulher-de-105-anos-sobreviveu-ao-terramoto-de-1909-em-benavente>].

²³⁵ Xavier de Carvalho, in: *O Século* (s.d.), apud: BLASCO 1920: 165.

²³⁶ Feodor Chaliapin (russo, 1873 – 1938).

²³⁷ BLASCO 1938: 18.

²³⁸ BLASCO 1920: 165-166.

²³⁹ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 38.

²⁴⁰ *Le sourd*, comédie mêlée de chante en trois actes, de Ouber[sic] e *Une loge d'opéra*, comédie en un acte, de Jules Lecomte.

²⁴¹ SANTOS 1885: 97-98.

²⁴² ROSA 1915: 86.

²⁴³ *Ibidem*, 87.

²⁴⁴ Raimundo António de Bulhão Pato (1829 – 1912), poeta ultra-romântico, tradutor de teatro e autor de *Memórias* (1894-1907). Conhecido também pela sua faceta de gastrónomo.

²⁴⁵ SIMÕES 1922: 202.

²⁴⁶ Além de Vale e de Pinheiro, Beatriz Rente, Delfina Cruz e Telmo Larcher.

²⁴⁷ Embora não nomeada, o narrador deixa-nos pistas suficientes para a sua identificação, remetendo-nos para a Duquesa de Palmela, D. Maria Luísa de Sousa Holstein (1841 – 1909).

²⁴⁸ Citado por PINHEIRO 1929: 88.

²⁴⁹ Referências não encontradas.

²⁵⁰ PINHEIRO 1929: 83-89.

²⁵¹ Refere-se ao pedido do actor Telmo Larcher recusado pela duquesa [*Ibidem*, 86-87].

²⁵² «A sra. Duquesa de... queria sempre assistir aos ensaios [marcados para as 4 horas] e muitas vezes eram 5 e 6 horas da tarde quando Sua Ex^a., livre das ocupações de dama de honor e camareira-mor da Rainha Sra. D. Amélia de *Orleans*, podia sair do Paço e vir assistir com a sua ducal presença aos ensaios dos seus ducal comediantes.» [*Ibidem*, 84].

²⁵³ *Ibidem*, 233.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Proposta mencionada no capítulo seguinte.

²⁵⁶ Relativo ao rio Estige. Na mitologia grega, o rio da invulnerabilidade, no qual Tétis mergulhou o filho, Aquiles. Na senda da importância da proveniência social para a aceitação do indivíduo, Pinheiro, que é filho de migrantes algarvios, refere-se do seguinte modo à actividade do pai, em Lisboa: «Ele [o primo] era filho de um major reformado, director de uma fábrica de tabacos, gerente de uma fábrica de tijolos! E eu, de um modesto artista sapateiro – perdão, fabricante de calçado, como hoje se diz – e que tivera a *indesculpável* veleidade de querer fazer do filho médico!» [PINHEIRO 1924: 18].

²⁵⁷ «Orgulho?! Eles sabem lá o que é orgulho! E como não sabem, confundem dignidade, brio, dever, justiça e direito com orgulho! Eles até confundem honra com dinheiro!» [PINHEIRO 1929: XII].

²⁵⁸ Agostinho Fortes, apud: PINHEIRO 1924: 204.

²⁵⁹ «“Os abaixo assinados, artistas, coristas e orquestra do Teatro Apolo, na época de 1910-1911, vêm, por este meio, despedir-se do seu pre[z]ado ensaiador, António Pinheiro, manifestando-lhe a expressão da mais profunda estima e do mais elevado apreço pelas suas faculdades de artista; pela sua actividade incansável que a todos inculcia estímulo e incentivo; pelo seu altíssimo valor, como elemento de ordem e de disciplina; pelas suas primorosas qualidades de carácter, e finalmente pela franca e leal camaradagem com que a todos tratou durante o período do seu mandato.”/ Seguem-se 62 assinaturas, sendo a primeira da grande actriz Lucinda do Carmo (...) e a última do amigo e inspirado maestro Filipe Duarte (...).» [PINHEIRO 1929: 192].

²⁶⁰ PINHEIRO 1924: 42-45.

²⁶¹ «Devo a minha vida artística e social ao Brasil, à roça, ao *mambembe*./ Quero e preciso confessá-lo publicamente. / Fui para lá a criança e voltei de lá o homem: já o disse e repito-o duas, dez, quarenta, cem vezes!/ Quando regressei a Lisboa, escriturado para o Teatro D. Maria II, disse-me um grande actor, *doublé* de empresário e uma das nossas mais culminantes figuras do palco:/ – Quantos anos você perdeu!/ E eu disse de mim para mim:/ – Quantos anos eu ganhei!» [PINHEIRO 1912: 115].

²⁶² O actor Taborda morre a 06 de Março de 1909.

²⁶³ O Conselho Dramático foi instituído em 1853, no seguimento de um organismo anterior (Comissão Inspectora), incumbido de funções ligadas à censura das peças escritas, bem como à admissão e classificação dos actores da companhia do Teatro Normal, a par da resolução de outros assuntos ligados ao teatro da alçada do Governo. A sua composição sofreu alterações, ao longo do tempo, mas de comum, integrada por um comissário do governo junto daquele teatro e por dramaturgos reconhecidos no meio [BASTOS 1908: 42; VASCONCELOS 2014: 73-74; SEABRA 2016: 83-84].

²⁶⁴ O autor destaca o seu desempenho nos papéis de: Lourenço, na comédia-drama em 5 actos *Homens ricos* de Ernesto Biester; Leónidas Vauclin na comédia em 4 actos *Caturras (Les Ganaches)* de Victorien Sardou; Francisco Moniz, na *Paz doméstica*; Voltaire, no *Coração e arte (Cuore ed arte)* de Leone Fortis [FERREIRA 1876: 73].

²⁶⁵ Ibidem, 72.

²⁶⁶ Ibidem, 162.

²⁶⁷ Gertrudes Rita da Silva.

²⁶⁸ Ibidem, 163.

²⁶⁹ Embora Sousa Bastos situe a administração de Palha no D. Maria entre os anos de 1862 e 1865 [BASTOS 1908: 143], seguiremos a informação coincidente de dois memorialistas e um historiador: «Em 30 de Junho de 1866, saí do Teatro de D. Maria II para ir fazer parte da companhia que ia formar-se na rua dos Condes.» [FERREIRA 1876: 73]; cf.: ROSA 1915: 141; SEQUEIRA 1955, I: 280.

²⁷⁰ «Alguns jornais entendiam que Palha não tinha o direito de fazer tal; outros achavam que ele fazia muitíssimo bem o que estava no seu pleníssimo direito.» [SEQUEIRA 1955, I: 280-281].

²⁷¹ Ibidem, 306.

²⁷² Em 1866, já sob a administração de Luís da Costa Pereira, Emília das Neves é readmitida no Teatro Normal pelo estipêndio de 280\$665 réis mensais, quando os colegas classificados na 1.ª categoria auferiam, pelo mesmo período, entre 72\$000 a 52\$000 réis [Ibidem, 280-281].

²⁷³ Ibidem, 276.

²⁷⁴ À excepção de um relatório que F. Palha apresenta em 1864 propondo a alteração de alguns pontos do Decreto de 04 de Outubro de 1860, entre outros, a necessidade de uma maior contribuição financeira estatal – relatório que em nenhum dos aspectos foi atendido [Idem: 269-270].

²⁷⁵ De notar que, à excepção de Isidoro, Gertrudes, Mariana Rochedo e João Rosa, os restantes actores integravam a companhia antes da administração de Palha [Ibidem, 259-263].

²⁷⁶ Embora, em 1846, o regulamento inicial do Teatro Normal cedesse exclusivamente o usufruto gratuito do edifício à sociedade artística, previa, no entanto, a concessão de “uma contribuição financeira regular” se a experiência provasse a sua necessidade – o que veio a acontecer um ano depois, instituindo-se o “auxílio financeiro do Estado” [*Diário do Governo* (06-11-1847); VASCONCELOS 2014: 71]. Neste sentido, em 28 de Outubro de 1847, foi publicado um decreto concedendo ao Teatro um subsídio de seis contos de réis anuais, e tomando o governo conta da administração do mesmo, nomeando para o efeito um fiscal, figura que, por decreto de 22 de Setembro de 1853, passa a comissário régio [BASTOS 1908: 335]. Lembremos que, por decreto de 10 de Junho de 1867, o subsídio passa a ser pago pela Câmara Municipal de Lisboa [SEQUEIRA 1955, I: 292]. O Decreto-Lei de 10 de Outubro de 1868, (publicado no *Diário de Lisboa* a 13-10-1868, nº 232) veio alterar algumas disposições do anterior (aprovado a 4 de Outubro de 1860), nomeadamente, a adjudicação do Teatro D. Maria II por concurso, a anulação do subsídio anualmente atribuído pelo Estado e a extinção de cargos como o de Comissário do Governo [VASCONCELOS 2014: 80].

²⁷⁷ Além de Francisco Palha, são representantes desta Sociedade o Duque de Palmela e Narciso de Freitas Guimarães [SEQUEIRA 1955, I: 293].

²⁷⁸ Antes de publicado o programa (a 10-09-1868), o concurso é anunciado numa portaria do Bispo de Viseu (de 09-09-1868), referindo em termos gerais que a adjudicação seria feita à empresa que melhor pudesse “afiançar a realização das condições literárias e artísticas de um teatro normal, e o cumprimento das cláusulas” [Ibidem, 292]. Na portaria de 05-10-1868, é exigido aos concorrentes “uma fiança mínima de quatro contos de réis”, sob alegação da reinterpretação de uma palavra (“afiançar”) que não constava no texto do concurso, mas da portaria que o antecipa [Ibidem, 296]. Santos ainda requer autorização para modificar a sua proposta, invocando a ausência da palavra no texto do concurso, mas o requerimento é indeferido [Ibidem, 295-296].

²⁷⁹ FERREIRA 1876: 67.

²⁸⁰ Referimo-nos ao período entre 06 de dezembro de 1870 e 26 de Janeiro de 1871 [Ibidem, 66-67].

²⁸¹ «(...) diziam que Palha guerreava os originais (...)» [SEQUEIRA 1955, I: 262].

²⁸² Por decreto de 10 de Outubro de 1868 [Ibidem, 299].

²⁸³ Por decreto de 24 de Agosto de 1870 [Ibidem, 307].

²⁸⁴ Sendo-lhes adjudicado o Teatro por contrato celebrado a 17 de Novembro de 1870 [Ibidem, 310].

- ²⁸⁵ Oliveira Martins citado por SARDICA 1997: 286. Cf.: «Progressistas nos melhoramentos materiais para desperdiçar os dinheiros públicos, são conservadores em política para impedir o alargamento das franquias populares.», [in: *O Diário Popular* (12-09-1871, nº 1758), p. 1, citado por CUNHA 2003: 242-243].
- ²⁸⁶ O Brasil era o segundo comprador dos produtos nacionais, depois do Reino Unido [CUNHA 2003: 37].
- ²⁸⁷ Proposta de lei da Administração Civil da autoria do ministro do reino Mártens Ferrão.
- ²⁸⁸ Refiro-me aos governos do Conde de Ávila (de 14-01 a 22-07-1868), Marquês de Sá da Bandeira (de 22-07 a 11-08-1869, e de 29-08 a 29-10-1870) e, de novo, Conde de Ávila (de 29-10-1870 a 13-09-1871).
- ²⁸⁹ Citado por CUNHA 2003: 87.
- ²⁹⁰ Refiro-me ao Decreto de 18 de Março de 1869 [Ibidem, 136].
- ²⁹¹ A já referida ditadura do Duque de Saldanha (de 19 de Maio a 29 de Agosto de 1870).
- ²⁹² SIMÕES 1922: 55.
- ²⁹³ Entre os 80.000 mortos, estima-se 20.000 executados indiscriminadamente e, pela primeira vez, mulheres, sob o lema: “à Paris tout le monde était coupable”. (John Merriman, «The Paris Commune and its Legacy» in: *Open Yale Courses*, 10-09-2007, [http://oyc.yale.edu/transcript/355/hist-276]); [https://www.youtube.com/watch?v=clDZl40CJik].
- ²⁹⁴ SIMÕES 1922: 80.
- ²⁹⁵ Ibidem. O referido “orgulho” fora já sentido entre os portugueses a propósito de dois acontecimentos nos finais dos anos 1850: o incidente diplomático associado à embarcação francesa *Charles et Geoges* e a questão religiosa das Irmãs da Caridade francesas.
- ²⁹⁶ Ibidem.
- ²⁹⁷ Ibidem.
- ²⁹⁸ Ibidem, 47.
- ²⁹⁹ Ibidem, 122.
- ³⁰⁰ Ibidem, 109.
- ³⁰¹ Ibidem.
- ³⁰² Ibidem.
- ³⁰³ «Até tudo voltar ao normal./ Voltou um Bourbon, seu legítimo herdeiro.» [Ibidem, 55].
- ³⁰⁴ As Conferências Democráticas do Casino Lisbonense foram promovidas em 1871 pela chamada Geração de 70 no intuito de ligar Portugal ao movimento moderno europeu. São interrompidas na sexta sessão pelo governo (de Ávila e Bolama) sob alegação de ataque à religião e às instituições políticas do Estado. Ao protesto público dos conferencistas, juntaram-se vários outros, em defesa da liberdade de expressão [https://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%A2ncias_do_Casino].
- ³⁰⁵ O projecto-lei para a revisão da Carta visava “a substituição da Câmara dos Pares por outra assembleia de carácter electivo, (...) [o] alargamento do sufrágio aos alfabetizados [do género masculino] e uma melhor garantia das liberdades fundamentais” [citado por CUNHA 2003: 229], designadamente, “a liberdade de pensamento e da sua expressão oral e escrita” e “o direito à reunião pacífica”, dado que o artigo 145º da Carta Constitucional não garantia estes direitos considerados inalienáveis [citado por Ibidem, 231].
- ³⁰⁶ Ibidem, 235.
- ³⁰⁷ Lembramos aqui que o governo presidido por Fontes Pereira de Melo se manteve em funções de 13 de Setembro de 1871 a 03 Março de 1877.
- ³⁰⁸ SEQUEIRA I: 324-327.
- ³⁰⁹ Entre 1876 e 1880.
- ³¹⁰ FERREIRA 1876: 171.
- ³¹¹ Duarte de Sá (1823 – 1876), dramaturgo e director do Conservatório. Desenvolveu um método de ensino do teatro baseado nas teorias de Aristippe. Foi no teatrinho da sua Quinta do Pinheiro que Almeida Garrett apresentou pela primeira vez algumas das suas peças, entre elas, *Frei Luís de Sousa*. [BASTOS 1908: 212].
- ³¹² SIMÕES 1922: 212.
- ³¹³ No original, *Les vieux garçons*, de Victorien Sardou, com tradução de Latino Coelho, estreado no Teatro do Príncipe Real de Lisboa, em 1867 [consultar CETbase].
- ³¹⁴ No original, *La Grande-Duchesse de Gêrolstein*, de Henri Meilhac, Ludovic Hálevy e Jacques Offenbach, traduzida por Eduardo Garrido, sob encomenda de J. C. dos Santos. Estreada em 1868 no Teatro do Príncipe Real, em Lisboa. A opereta estreara-se, em Paris, a 12 de abril de 1867, no Théâtre des Variétés, durante a Exposição Universal e, quando em cartaz, foi assistida por Isidoro e José Carlos dos Santos nesse mesmo ano [FERREIRA 1876: 89; SANTOS 1885: XXIV].
- ³¹⁵ A actriz refere-se aqui à mencionada saída de Santos do Teatro Nacional, com F. Palha, em 1866.
- ³¹⁶ No original, *Les Géorgiennes* de Jules Moinaux com música de Jacques Offenbach, traduzida por Eduardo Garrido e estreada no Teatro do Ginásio a 19-10-1868 [consultar CETbase].
- ³¹⁷ Não pudemos confirmar esta coincidência através da documentação disponível. O título que mais se aproxima é o da mágica *Rosa de sete folhas*, estreada em Novembro de 1870, no Trindade.

- ³¹⁸ No original, *Fleur-de-thé* de Charles Lecocq, estreada no Teatro do Príncipe Real em 1870.
- ³¹⁹ SIMÕES 1922: 58.
- ³²⁰ Inclusivamente, o Teatro D. Maria II [SEQUEIRA, 1955, I: 260-261].
- ³²¹ SIMÕES 1922: 57.
- ³²² Lembramos aqui que o actor Furtado Coelho, marido da actriz, deu também concertos de copofone, circunstância que referiremos mais adiante.
- ³²³ Ibidem, 57-59.
- ³²⁴ ROSA 1915: 106.
- ³²⁵ No original *La fille de Madame Angot*, opereta em 3 actos de Charles Lecocq, traduzida por Francisco Palha, substituindo Augusto Rosa o actor Augusto de Almeida no papel de Trénitz [Ibidem, 106-107]. A opereta estreara-se em Paris, nos Folies-Dramatiques em Fevereiro de 1873.
- ³²⁶ Ibidem, 106-107.
- ³²⁷ No original, *Barbe-Bleue*, ópera burlesca de Henri Meilhac, com música de Jacques Offenbach e tradução de Francisco Palha. Estreada no Teatro da Trindade a 13-06-1868, desempenhando Isidoro o papel de Rei Bobeche. O espectáculo contou com um total de 177 apresentações [FERREIRA 1876: 61-62, 121].
- ³²⁸ *Gata Borralheira*, mágica em 3 actos e 15 quadros, adaptada da mágica francesa *Cendrillon*, com arranjo de Joaquim Augusto de Oliveira e música de Ângelo Frondoni. Contou com um total de 138 apresentações. [Ibidem, 121; BASTOS 1898: 331].
- ³²⁹ Isidoro sai do Teatro da Trindade em Julho de 1872 para regressar na época de 1874/1875. Neste intervalo de dois anos, ora se apresenta na província, com o actor Taborda, ora no Teatro do Ginásio [FERREIRA 1876: 129].
- ³³⁰ Ibidem, 131.
- ³³¹ Mais precisamente, no dia 23 de Setembro de 1876, com quarenta e sete anos.
- ³³² Joaquim Ferreira Ribeiro, consultar: BASTOS 1908: 178; ROSA 1915: 108.
- ³³³ Francisco Maria Cardoso Leoni, consultar: BASTOS 1908: 173.
- ³³⁴ BRASÃO 1925: 37.
- ³³⁵ ROSA 1915: 109.
- ³³⁶ Entre os quais destaca: *Corte na aldeia*, drama adaptado do francês por Mendes Leal, apresentado na época de 1872/1873; *A Condessa do Freixial*, drama em 5 actos de Rangel de Lima, apresentado na época de 1873/1874 [Ibidem, 88].
- ³³⁷ Nomeia *O tio Torquato*, comédia em um acto de Alfredo Ataíde e *O doente de cisma*, tradução de António Feliciano de Castilho de *Le malade imaginaire*, de Molière.
- ³³⁸ Ibidem, 88.
- ³³⁹ Nomeadamente, António Enes, Rangel de Lima, Gervásio Lobato, Assis, Cunha de Belém e Ernesto Biester [Ibidem].
- ³⁴⁰ BRASÃO 1925: 67-69.
- ³⁴¹ SANTOS 1885: XXIV-XXV.
- ³⁴² Ver Nota 314.
- ³⁴³ SANTOS 1885: XXIV.
- ³⁴⁴ Júlio César Machado, apud: Ibidem, 122; Ferreira de Mesquita, apud: Ibidem, 138].
- ³⁴⁵ Pinheiro Chagas, apud: Ibidem, 136.
- ³⁴⁶ «(...) Diz-se de um artista que foi o criador de um papel em qualquer peça por ter sido ele o primeiro a desempenhá-lo. (...)» [BASTOS 1908: 47].
- ³⁴⁷ SANTOS 1885: XXXIII.
- ³⁴⁸ Ibidem.
- ³⁴⁹ Ibidem, XXXIV.
- ³⁵⁰ SIMÕES 1922: 28; BRAZÃO 1925: 54, 47. Cf.: BASTOS 1908: 147.
- ³⁵¹ «Neste quadro, a tradução de *Hamlet* de José António de Freitas, encenada e saída em 1887, ocupa posição de relevo. Para trás dela se situava a preponderância do gosto neoclassizante de inspiração francesa que tanto censurara a Shakespeare, por exemplo, a inobservância das unidades dramáticas pseudo-aristotélicas.» [FLOR 2009: 187].
- ³⁵² Para o dicionarista, confesso admirador de Santos, o paradigma de tragédia é o francês. Refere Corneille, Racine e Voltaire como continuadores do género na modernidade, sem, no entanto, fazer menção a Shakespeare, embora se trate de um autor ao tempo bastante divulgado, e dá inclusivamente o género por extinto em Portugal: «Foi mais tarde em França que a tragédia readquiriu o seu esplendor, tratada brilhantemente por Corneille, Racine e Voltaire. Em Portugal a tragédia nunca floresceu. Se algumas tiveram um incondicional agrado, foram as traduzidas dos notáveis autores franceses. Ninguém se lembraria hoje de explorar o género tragédia, principalmente porque nenhum artista nosso da actualidade tem a envergadura exigida. Com Emília das Neves, Tasso, Rosa pai, Teodorico, morreram os últimos intérpretes

da tragédia em Portugal.» [BASTOS 1908: 147]. Notámos que em nenhuma das entradas correspondentes a Eduardo Brásão, menciona as tragédias shakespearianas a que este deu corpo.

³⁵³ Referimo-nos à breve estadia de Brásão, no Teatro do Príncipe Real, em 1867 [BRASÃO 1925: 35]; mas também no Teatro D. Maria II, sob a administração de Santos & Pinto, durante dois anos (de 1871 a 1873) [Ibidem, 35, 41-42].

³⁵⁴ Em 1868, no Teatro do Príncipe Real. «Foi em Madrid [1867], que pela primeira vez vi o trágico Rossi. Confesso que nunca na minha vida tinha visto representar assim!» [SANTOS 1885: XIX].

³⁵⁵ ROSA 1917: 51-61. Esta circunstância é explanada no sub-capítulo dedicado aos «Processos de composição».

³⁵⁶ BRASÃO 1925: 129.

³⁵⁷ «Por isso, afirmo-lhe que o *Comércio Português* conforma-se perfeitamente comigo quando escreve que a sua interpretação do Otelo é, em muitas coisas, superior à do Rossi./ E com efeito, na cena da morte – para que melhor digamos – em todo o 5º acto, na cena do 3º acto com Iago, cena que não tem rival na literatura dramática antiga nem moderna, avanta-se você muito ao trágico italiano.» [Carta de António José de Freitas, apud: BRASÃO 1925: 128].

³⁵⁸ Iniciado em 1884 com *Otelo*, seguindo-se *Hamlet* (1887) e *A fera amansada* (1896) [consultar CETbase].

³⁵⁹ Referindo-se à crítica publicada sobre o espectáculo *Hernani*: «O *Jornal do Comércio* de 26 de Abril de 1879 dizia: “Brásão, seduzido pelo que vira na sua recente viagem a Paris, entendeu que também entre nós se podia realizar com êxito o que em Paris se efectua com geral entusiasmo no Teatro onde representa Sarah Bernard[sic]. Infelizmente, Brásão enganou-se; e a certeza que ele só agora pôde adquirir já um grande vulto do Teatro português – Santos – tinha previsto na sua sábia apreciação das coisas.” [BRASÃO 1925: 100].

³⁶⁰ *Hernani* de Victor Hugo, com tradução de Pinheiro Chagas, cuja estreia em 1879, no Teatro D. Maria II, corresponde ao espectáculo em benefício de Brásão.

³⁶¹ «Quando, em 1880, eu apresentava no Rio de Janeiro, seja-me lícito dizer com grande aplauso, o *Kean* de Dumas pai, Cardoso de Meneses, então director do Conservatório Dramático da capital brasileira, indo ao meu camarim, disse-me: “Você, Brásão, não volta cá sem trazer no seu reportório alguma peça de Shakespeare; confesso-lhe que me agradou deveras a maneira como disse o monólogo do *Hamlet*”./ Vim para Portugal de novo disposto ao estudo, mas o conselho do sábio professor ficou gravado na minha mente de artista... e de rapaz.» [BRASÃO 1925: 125].

³⁶² *Othello* de William Shakespeare, tradução de José António de Freitas, protagonizado por Eduardo Brásão no espectáculo estreado a 23-11-1882 no Teatro D. Maria II [consultar CETbase].

³⁶³ *Hernani*, drama (trágico) romântico de Victor Hugo, tradução de Pinheiro Chagas, desempenhado por Brásão no espectáculo estreado em 1879, no Teatro D. Maria II [consultar CETbase].

³⁶⁴ *Ruy Blas*, drama trágico de Victor Hugo, levado à cena por Brásão em 1884, no Teatro D. Maria II [consultar CETbase].

³⁶⁵ Carlos V (Don Carlos) é uma personagem do já citado drama *Hernani* de Victor Hugo.

³⁶⁶ Don César de Bazan, personagem do já citado drama de Victor Hugo, *Ruy Blas*.

³⁶⁷ Louis-Arsène Delaunay (1826 – 1903) actor francês, societário da Comédie-Française entre 1850 e 1887.

³⁶⁸ Duque de Aleria, personagem da comédia em 4 actos, em prosa, intitulada *Marquis de Villemer* de George Sand.

³⁶⁹ No original, *Les pattes de mouche*, comédia em 3 actos, em prosa, de Victorien Sardou. Existe uma tradução para o português do próprio José Carlos dos Santos.

³⁷⁰ A comédia intitula-se no original *Le verre d'eau* (de Eugène Scribe).

³⁷¹ *Duc Job* (1859), comédia em 4 actos, em prosa, de Léon Laya (fr., 1811 – 1872); grande sucesso da Comédie Française, quando estreada em 1867.

³⁷² Alfred Louis Charles de Musset (fr., 1810 – 1857).

³⁷³ Esta admoestação de José Carlos dos Santos a Eduardo Brásão é feita depois deste actor ter levado à cena, no palco do D. Maria II, as três peças mencionadas (*Hernani* em 1879, *Ruy Blas* em 1882 e *Otelo* em 1884), durante a vigência da empresa (Biester, Brásão & Cª.) que, em 1876, ganhou à empresa de Santos a concessão do referido teatro.

³⁷⁴ *Le Demi-Monde*, comédia em 5 actos, em prosa, de Alexandre Dumas (filho).

³⁷⁵ *Mademoiselle de Belle-Isle*, drama em 5 actos, em prosa, de Alexandre Dumas (pai).

³⁷⁶ *Le barbier de Séville* (1775), de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

³⁷⁷ Pinheiro Chagas, apud: SANTOS 1885: 135.

³⁷⁸ *L'Assomoir: drame en cinq actes e neuf tableaux*, adaptação de William Busnach e Octave Gastineau do romance de Émile Zola com o mesmo título, pertencente à série de romances com o título genérico *Les*

Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. A peça é apresentada em 1882 no Teatro da Rua dos Condes, pelo empresário Salvador Marques.

³⁷⁹ O autor refere a apresentação de *Thérèse Raquin*, em Lisboa, no Teatro dos Recreios, porém, não encontramos informação sobre a data. Simões apresentou-se na mesma peça em 1880, no Teatro Lucinda do Rio de Janeiro [SIMÕES 1922: 138].

³⁸⁰ BASTOS 1898: 35, 677.

³⁸¹ Refere-se ao espectáculo *Médico à força* de Molière, estreado em 1894 pela Rosas & Brasão, no Teatro D. Maria II [consultar CETbase].

³⁸² *A probidade*, comédia-drama em 2 actos e um prólogo de Augusto César de Lacerda. Há registo de dois espectáculos, com o actor Simões, em 1859, no Teatro D. Fernando, em Lisboa, e no Teatro Baquet, no Porto [consultar CETbase].

³⁸³ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 41.

³⁸⁴ Ibidem, 112.

³⁸⁵ Ibidem, 116.

³⁸⁶ Actor do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro do Salitre, em 1849. Voltou à sua primitiva ocupação de tipógrafo [Ibidem, 147-148; BASTOS 1898: 637].

³⁸⁷ «(...) extraído do romance do mesmo título pelo falecido farmacêutico Rosa.» [FERREIRA 1876: 148]. Espectáculo em cena na época de 1849-1850, no Teatro do Salitre.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ «O meu querido amigo Coquelin Aîné – muito mais novo que o meu pai, e tendo-se feito actor muito mais tarde do que ele – pensava exactamente da mesma forma, tendo-me expendido muita vez em conversa as suas opiniões sobre arte dramática, por tal maneira que me parecia ouvir as lições de meu bom e saudoso pai.» [ROSA 1915: 25].

³⁹⁰ A electricidade é instalada no Teatro S. Carlos em 1886, e no Teatro D. Maria II, em 1905 [CRUZ 2012: 18].

³⁹¹ Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 110.

³⁹² Júlio César Machado, apud: Ibidem, 49.

³⁹³ FERREIRA 1876: 83.

³⁹⁴ Opereta com música de Jacques Offenbach e libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

³⁹⁵ Ibidem, 88.

³⁹⁶ Ibidem, 89.

³⁹⁷ Denominava-se “contratador”, o indivíduo que, por sua própria conta e risco, revendia bilhetes de espectáculo com uma taxa adicional ao custo do bilhete, correspondente ao respectivo lucro. Tratava-se de um negócio informal, normalmente ocasionado por espectáculos de grande afluência (primeiras apresentações ou outras) e, na época, largamente difundido tanto no continente europeu como no americano. O contratador podia ainda comprar por um baixo preço bilhetes cedidos gratuitamente (a convidados, a *claqueurs*, etc.), pondo-os no mercado a um preço inferior ao praticado na bilheteira [BASTOS 1908: 43].

³⁹⁸ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 50.

³⁹⁹ O espectáculo referido é *Lotaria do Diabo*, mágica de Francisco Palha e Joaquim Augusto de Oliveira, estreada no Teatro das Variedades em 1858. Contou, no total, com 84 apresentações. Isidoro desempenha o papel de Abdalah [FERREIRA 1876: 43, 45, 70, 121].

⁴⁰⁰ Lembremos que a peça foi estreada com Mercedes Blasco no papel do Morgadinho.

⁴⁰¹ Peça estreada no Teatro Nacional a 02-06-1916, com marcação e direcção de ensaios de António Pinheiro.

⁴⁰² FERREIRA 1876: 157.

⁴⁰³ Peça estreada no Teatro do Ginásio a 18-08-1855, de autoria não mencionada. Não encontramos referência ao título em BASTOS 1908, nem em SANTOS & VASCONCELOS 2007, nem nos catálogos da Biblioteca Nacional de Portugal – Porbase e da SIBUL – Sistema Integrado das Bibliotecas da Universidade de Lisboa.

⁴⁰⁴ FERREIRA 1876: 158.

⁴⁰⁵ «Lucinda Simões a ensaiar era confusa e instável, contraditória a maneira de dirigir. Apesar da sua formidável memória, faltava-lhe a precisão do sítio em que devia estar a personagem, e até mesmo as entradas: umas vezes por um lado, outras do lado contrário. Atribuindo aos intérpretes os enganos. [OLIVEIRA 1981: 142].

⁴⁰⁶ Confrontar com o relato da estreia de Pinheiro num mambembe, em 1892, no interior de S. Paulo, Brasil, no próprio dia em que integra a companhia, sem conhecimento do texto ou da marcação da peça, situação excepcional, portanto: «E saía de cena quando me mandavam sair, entrava quando me mandavam entrar, sentava-me quando me parecia e levantava-me quando calhava! E deu certo!» [PINHEIRO 1912: 208].

⁴⁰⁷ PINHEIRO 1924: 70.

- ⁴⁰⁸ «E esses defeitos são originados pela falta de compreensão de que para ser actor não é preciso saber a Arte de Dizer, a Arte de Representar, a Fisionomia, a Psicologia, a Antropologia, a Étnica, a Mímica, a História e, para não ir mais longe, a Língua Portuguesa.» [Ibidem, 69].
- ⁴⁰⁹ Ibidem, 70.
- ⁴¹⁰ ROSA 1917: 97.
- ⁴¹¹ PINHEIRO 1924: 66.
- ⁴¹² «(...) salientar as palavras que determinam o valor de uma frase, procurar as inflexões justas, verdadeiras e humanas (...).» [Ibidem]. Cf.: ROSA 1917: 97.
- ⁴¹³ PINHEIRO 1924: 66.
- ⁴¹⁴ Ibidem, 69.
- ⁴¹⁵ Ibidem.
- ⁴¹⁶ Ibidem.
- ⁴¹⁷ ROSA 1917: 97.
- ⁴¹⁸ PINHEIRO 1924: 70. «Maneira de andar (...)» [ROSA 1917: 97].
- ⁴¹⁹ ROSA 1917: 97.
- ⁴²⁰ Ibidem, 14.
- ⁴²¹ ROSA 1915: 213. Refere-se a *A morta* de Henrique Lopes de Mendonça, estreada no TDMII a 30-12-1890.
- ⁴²² «Consultei como médico o Dr. Júlio Dantas, o autor, que me deu indicações sobre a doença “dança de San-Vito” ou de “San Guido” e me emprestou dois ou três tratados sobre corêa [coreia]./ Li e reli e compus a personagem, estudando da doença os tópicos capitais para a realização da figura teatral.» [PINHEIRO 1924: 349-350]. Peça estreada no T. D. Amélia, a 15 de Março de 1900.
- ⁴²³ «Abalancei-me, pois, a interpretá-lo, levando dois anos nesta árdua tarefa, durante os quais (oh! fatal inspiração!) resolvi reler os críticos desta obra verdadeiramente sublime, e tão discutida por génios de primeira grandeza, como Goethe, Byron e Victor Hugo, e por inteligências eleitas, como Taine, Schlegel, Lessing, Philarète Chasles, Voltaire, Guizot, Francisco Hugo, e tantos outros que têm procurado explicar e aprofundar o carácter verdadeiramente extraordinário da imortal criação de Shakespeare./ Mas, fiquei tão confuso perante as divergências de todos estes críticos que os pus de parte, e, na minha incompetência, resolvi analisar o príncipe da Dinamarca.» [BRASÃO 1925: 130-131]; «Estava para mim explicado o Hamlet, não o idiota e visionário, mas o Hamlet perspicaz que se fazia passar por louco na intenção de distrair as atenções de poderosos inimigos, para assim realizar o seu desejo: descobrir o assassino do seu pai.» [BRASÃO 1925: 131-132].
- ⁴²⁴ Personagem da supracitada peça *Henrique III e a sua corte*.
- ⁴²⁵ ROSA 1915: 266.
- ⁴²⁶ A propósito da criação de Rosa (pai) no Marquês de Marialva de *Os [primeiros] amores de Bocage*, de Mendes Leal. Espectáculo estreado em 1865, Teatro D. Maria II.
- ⁴²⁷ Ibidem, 215. Original de Casimir Delavigne, com tradução de Henrique Lopes de Mendonça. Estreado no D. Maria, a 17 de Março de 1888.
- ⁴²⁸ Peça de Júlio César Machado, apresentada no Teatro Variedades em 1858.
- ⁴²⁹ Comédia-drama em 5 actos de Ernesto Biester, estreada no Teatro D. Maria II, a 26-12-1863 [CETbase; <http://porbase.bnportugal.pt>]
- ⁴³⁰ ROSA 1915: 244.
- ⁴³¹ ROSA 1917: 54.
- ⁴³² ROSA 1915: 245.
- ⁴³³ Ibidem.
- ⁴³⁴ Ibidem.
- ⁴³⁵ Ibidem, 244.
- ⁴³⁶ Ibidem, 245.
- ⁴³⁷ Peça de Eduardo Schwalbach, estreada no D. Maria em 1895.
- ⁴³⁸ Peça do supracitado autor, estreada no mesmo teatro, a 13 de Setembro de 1891.
- ⁴³⁹ PINHEIRO 1924: 66.
- ⁴⁴⁰ Estreado em 1921, pela Invicta Films e realizado por Georges Pallu.
- ⁴⁴¹ Referindo-se ao desempenho de D. Fuas, no *Alcácer Quibir* de D. João da Câmara, estreado em 1891: «Brasão representou o papel com uma distinção, uma graça, uma galanteria e um panache admiráveis.» [ROSA 1915: 214].
- ⁴⁴² Tradução de Gervásio Lobato. Estreia no T. D. Maria II em 1881.
- ⁴⁴³ Drama em 3 actos, de Henrique Lopes de Mendonça, estreado no TDMII a 30 de Dezembro de 1890.
- ⁴⁴⁴ Personagem da comédia alemã *Guerra em tempo de paz (Krieg im Frieden)* de Gustav Von Moser e Franz Schönthan, estreada no TDMII em Fevereiro de 1890, com tradução de José António de Freitas.

- ⁴⁴⁵ «Rossi disse-me uma vez: “Não tenho medo do Salvini senão no último acto do *Otelo*”».» [SANTOS 1885: XXXV].
- ⁴⁴⁶ Apresentado no Teatro D. Amélia, em 1896.
- ⁴⁴⁷ Novelli apresenta-se em Lisboa em 1895 e 1898.
- ⁴⁴⁸ ROSA 1917: 55.
- ⁴⁴⁹ Zacconi apresenta-se em Lisboa, no Teatro D. Amélia, em 1901, 1910 e 1913.
- ⁴⁵⁰ Tradução nossa: “Bendita seja a arte que une os povos mais desunidos e irmana as raças mais díspares na contemplação do belo”.
- ⁴⁵¹ «O que havia de imprevisto no seu trabalho era imprevisto para o público que o via, mas não o era para ele que calculara todo o seu trabalho e estudara todos os seus efeitos.» [Gervásio Lobato, in: *Ocidente* (11-08-1889), apud: SOUSA 1908: 200].
- ⁴⁵² «E, depois dessas cenas inigualáveis, ao abraçarem-no. Dizia sempre na sua modéstia e na sua bonomia:/ “- Que querem vocês, adregou de calhar!”/ Era assim o António Pedro, esse grande actor, assombroso, quer no coveiro do *Hamlet*, quer no *Paralítico* ou no *Saltimbanco*./ Amante do rosado néctar de Falerro, boémio e, mesmo desleixado, António Pedro passou veloz, irradiando luz no vasto firmamento do nosso Teatro.» [BRASÃO 1925: 60].
- ⁴⁵³ «O grande actor Coquelin, que assistiu a uma récita do *Hamlet*, foi especialmente ao camarim de António Pedro felicitá-lo pela interpretação do papel de 1.º Coveiro, dirigindo-lhe os mais brilhantes elogios.» [SOUSA 1908: 130]. «Coquelin, assistindo uma noite à representação desta tragédia, disse-me ao vê-lo:/ – Meu irmão não representa tão bem este papel.» [ROSA 1915: 187].
- ⁴⁵⁴ SOUSA 1908: 167.
- ⁴⁵⁵ Gervásio Lobato, in: *Ocidente* (11-08-1889), apud: Ibidem, 199-200.
- ⁴⁵⁶ José António Moniz, apud: Ibidem, 236-237.
- ⁴⁵⁷ Emília dos Anjos, apud: Ibidem, 225.
- ⁴⁵⁸ Refere-se a *Mário* de Silva Gaio.
- ⁴⁵⁹ ROSA 1917: 136.
- ⁴⁶⁰ Ibidem: 137.
- ⁴⁶¹ Ibidem.
- ⁴⁶² Ibidem.
- ⁴⁶³ ABRANCHES 1947: 186.
- ⁴⁶⁴ PINHEIRO 1909: 73.
- ⁴⁶⁵ Ibidem, 74.
- ⁴⁶⁶ Ibidem, 75.
- ⁴⁶⁷ Ibidem, 76.
- ⁴⁶⁸ Ibidem, 77.
- ⁴⁶⁹ Ibidem.
- ⁴⁷⁰ Ibidem, 78.
- ⁴⁷¹ Ibidem, 78-79.
- ⁴⁷² Drama em 6 actos de D. João da Câmara.
- ⁴⁷³ Do elenco desta reposição fazem parte, além de Maria Lalande (no papel de Rosa), António Silva (Augusto César Arraiolos), Hortense Luz (Marcolina), Assis Pacheco (O Chefe da Polícia), João Villaret (Malacueco), Francisco Ribeiro (O Escrivão), José Amaro (João Reinaldo), Josefina Silva (D. Plácida), Igrejas Caeiro (Chico da Arruda), Maria de Lourdes (Júlia), Mário Santos (Fortunato), Lúcia Mairani (Uma Mulher), Alfredo Henriques (O Cego), Virgílio Madeira (O Dono da Taberna), Baltasar Azevedo (O Capataz), António Sarmento (Um Galego), Júlio Machado (Um Polícia) [CETbase].
- ⁴⁷⁴ Além de Adelina, fazem parte do elenco, Maria das Dores (Marcolina), Elisa Aragonês (D. Plácida), Maria Marques (Julie), Ernesto Vale (João Reinaldo – operário), Luciano de Castro (Fortunato), Augusto Torres (Augusto César de Arraiolos – agiota), Caetano Reis (Chico da Arruda – fadista), Augusto Machado – Malacueco), Eduardo Soares (O Dono da Taberna), M. Ferreira (Um Galego, Um Escrivão), Peixoto (Um Cego Mendigo), Baptista (Capataz), N. N. (Trabalhador, Mulher), Mendonça (Um Chefe de Polícia), Frederico (Um Polícia), Pinheiro (Outro Polícia) [CETbase].
- ⁴⁷⁵ Original de Victor Séjour, tradução de Ernesto Biester. O espectáculo estreia em 1877 no T.D. M. II.
- ⁴⁷⁶ Refere-se a *Leonor de Bragança* de Luís Campos, estreada a 14 de Março de 1877, no Teatro D. Maria II [RAMOS 2011: 61].
- ⁴⁷⁷ Espectáculo estreado no D. Maria a 6 de Setembro de 1876.
- ⁴⁷⁸ Opereta com música de Coutinho Oliveira e Vasco de Macedo e libreto de Silva Tavares e António Carneiro; estreada no Teatro Maria Vitória, Parque Mayer, a 29-06-1929, pela Companhia Maria das Neves, com o seguinte elenco: Ilda Stichini, Maria das Neves, Teresa Gomes, Ofélia Brochado, Alfredo Ruas (Malacueco), Gil Ferreira, Alfredo Henriques, Jorge Grave e Holbeche Bastos [CETbase].

- ⁴⁷⁹ Empresa sob a direcção de Henrique Mouchett, Freire Cardoso e Joaquim Maria Rodrigues [FERREIRA 2011: 21-22].
- ⁴⁸⁰ *Por causa d'um algarismo*, comédia original em um acto de Luiz de Araújo Júnior.
- ⁴⁸¹ Imitação de Francisco Palha de *Le légataire universel* de Jean-François Regnard.
- ⁴⁸² «E já que estou em maré de descobrir segredos, aqui declaro que alguns dos meus colegas, e dos mais considerados, tanto pelo público, como pela imprensa, ali foram também receber lição [junto de Duarte de Sá]!... E note-se que eu não faço esta denúncia porque me vexa de ter recebido lições e queira ter companheiros no meu vexame... Faço-o para tributar mais esplêndido louvor ao mestre!» [FERREIRA 1876: 99-100].
- ⁴⁸³ «Um talento cinzelado pelo seu próprio temperamento!» [SIMÕES 1922: 60]; «(...) subordina à índole peculiar das personagens o pendor natural do seu temperamento.» [PINHEIRO 1929: 64].
- ⁴⁸⁴ Petrus (pseudónimos de Pedro Vidoeira), in: *Novidades* (14-02-1902), citado por: PINHEIRO 1929: 63.
- ⁴⁸⁵ Ibidem.
- ⁴⁸⁶ No original, *Un jeune homme pauvre* de Octave Feuillet.
- ⁴⁸⁷ Tommaso Salvini (it., 1829 – 1915). Apresentou-se no Teatro S. Carlos, em Lisboa, em 1869.
- ⁴⁸⁸ Shylock, personagem de *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.
- ⁴⁸⁹ *Le roi s'amuse*, drama em 5 actos e em verso de Victor Hugo, estreado em 1832 na Comédie-Française.
- ⁴⁹⁰ *O alfageme de Santarém ou A espada do Condestável*, drama histórico em 5 actos de Almeida Garrett, publicado em 1842 e apresentado nesse mesmo ano no Teatro da Rua dos Condes, foi proibido pelo Governo de Costa Cabral, só regressando à cena em 1846, no fim da ditadura. [Infopédia: dicionários Porto Editora – [http://www.infopedia.pt/\\$o-alfageme-de-santarem](http://www.infopedia.pt/$o-alfageme-de-santarem); consultado em linha a 21-02-2015].
- ⁴⁹¹ Pinheiro Chagas, apud: SANTOS 1885: 27.
- ⁴⁹² Henrique Pereira, apud: Ibidem, 76.
- ⁴⁹³ Júlio César Machado, apud: Ibidem, 125.
- ⁴⁹⁴ Teixeira de Vasconcelos, apud: Ibidem, 137.
- ⁴⁹⁵ Tópico igualmente presente na referência de Brasão a Tasso, o actor que mais admira: «Quantas vezes ao contracenar com o grande artista eu ficava suspenso a admirá-lo, como se admira um Rubens ou um Murillo. Perdia-me no meu papel para só contemplar a figura austera, nobre, insinuante, que foi e é, ou deve ser, a honra máxima deste nosso Teatro a quem ele deu a sua vida (...).» [BRASÃO 1925: 49].
- ⁴⁹⁶ Crise em que o actor fica retirado durante cinco dias, na sequência de uma pateada pela recusa em bisar uma cena [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 52-54].
- ⁴⁹⁷ Paródia de Francisco Palha ao *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti.
- ⁴⁹⁸ Referências não encontradas.
- ⁴⁹⁹ FERREIRA 1876: 106.
- ⁵⁰⁰ Espectáculo apresentado em Maio de 1873, com lotação esgotada, composto pelas seguintes peças: *O cantor cosmopolita*, *Um velho de bom gosto* e *Os dois candidatos*, comédia em um acto de Manuel Roussado [FERREIRA 1876: 107-108].
- ⁵⁰¹ Ibidem, 106-108.
- ⁵⁰² *A Severa* (1901), peça em 4 actos de Júlio Dantas.
- ⁵⁰³ «(...) com o distinto guitarrista Raposo.» [BLASCO 1908: 80].
- ⁵⁰⁴ «Nessa época [1893-1894] apenas apresentei de novo *O burro do senhor Alcaide*, porque *O Brasileiro Pancrácio* preencheu-a quase por completo.» [BLASCO 1908: 112].
- ⁵⁰⁵ Ibidem, 109.
- ⁵⁰⁶ BLASCO 1938: 81.
- ⁵⁰⁷ Declarações de Cristiano de Sousa referidas por Ocatviano de Sá [LEAL 194-: 13-14].
- ⁵⁰⁸ PINHEIRO 1924: 28.
- ⁵⁰⁹ BASTOS 1908: 38.
- ⁵¹⁰ Ibidem.
- ⁵¹¹ Também Carlos Leal diz do público das estreias, no Porto, que «(...) não se ri, não chora, não aplaude – isto por lá, só com a claqué (...).» [LEAL 1923: 241].
- ⁵¹² «(...) uma vez insistiram em que se lhe apresentasse o autor, que é francês e está em França, da *Moleira* de Marly, cujo tradutor é brasileiro e está no Brasil!» [J.C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 52].
- ⁵¹³ «Porque auxiliava financeiramente uma empresa que o tinha como artista escriturado, certo actor impunha-lhe, como estranha condição de contrato, que a claqué o palmeasse, em especial, em cenas onde os aplausos vinham quase sempre fora de propósito.» [SANTOS 1927: 68].
- ⁵¹⁴ Para usar o descriptor de BASTOS 1908: 15.
- ⁵¹⁵ «Quando a peça ou o desempenho não satisfazem, quase sempre há também chamadas promovidas pela claqué.» [Ibidem, 35].

⁵¹⁶ «Pedir *bis* a um trecho que o não merece, aborrece a maioria dos espectadores e concorre para o desagrado da peça.» [Ibidem, 25].

⁵¹⁷ Hoje, com a mudança de costumes, o chefe da *claque* recebe um determinado número de bilhetes e vende-os a cinquenta centavos e a um escudo, conforme o interesse do espectáculo, revertendo a receita em seu favor. Por isso, hoje, alguns dos *claqueurs* não palmeiam, antes fazem causa comum com os que, propositadamente, vão ao teatro cabalejar[sic].» [PINHEIRO 1924: 22].

⁵¹⁸ «Também tenho um casal de dedicadíssimos amigos em S. Paulo, no Brasil. Sempre que estou mais atrapalhada de finanças (e isso acontece-me tantas vezes...), é esse casal de portugueses, que há muitos anos emigrou para o Estado de S. Paulo, que me salva. Rosinha, que é simpatiquíssima e sinceramente minha amiga, sempre me recebeu principescamente quando, em *tourné*, eu visitava esse Estado do Brasil. Até com jóias me presenteou! Que saudades tenho de todos esses amigos espalhados por esse mundo fora! É tão consolador termos a *certeza* de que existem amizades verdadeiras!» [ABRANCHES 1947: 379].

⁵¹⁹ Ibidem, 376-377.

⁵²⁰ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 31.

⁵²¹ Referindo-se ao ano de escrita do livro (1875): «(...) até hoje ainda não fui multado.» [FERREIRA 1876: 123].

⁵²² Ibidem, 135.

⁵²³ «Outro prejuízo: na quinta-feira, 20 de Abril de 1852, estando no Cartaxo e tendo de representar nessa noite o drama *Fernando ou O juramento* e a comédia *Cenas contemporâneas*, fui de tarde visitar a adega de um amigo que eu já ali tinha adquirido, e com tanta solicitude me fez provar os seus variados vinhos que, perto da noite, supus com boa razão que não poderia desempenhar cabalmente o meu lugar!... Procuraram fazer-me remédios para debelar a minha indisposição... debalde, cada vez me achava pior!... No auge da aflicção prometi a Nossa Senhora, minha madrinha, que se eu escapasse a salvo da tormenta que me estava eminente, nunca mais *beberia vinho em dia de espectáculo*! E, ou fosse susto, ou milagre, o caso é que, quando o pano subiu, já eu estava senhor de mim!.../ Tenho até hoje cumprido religiosamente a minha promessa, tendo resistido às mais sedutoras ocasiões, salvo nos casos aconselhados pelos médicos!» [FERREIRA 1876: 96-97].

⁵²⁴ «Por esta última saída do Teatro do Ginásio, foi-me oferecido pela sociedade um alfinete com um brilhante, acompanhado de um delicado ofício, como prova da minha boa camaradagem, dizia ele.» [Ibidem, 71].

⁵²⁵ Ibidem, 95.

⁵²⁶ Ibidem, 67.

⁵²⁷ Ibidem, 60.

⁵²⁸ Ibidem, 41.

⁵²⁹ Refere-se à proposta feita pelo empresário António de Macedo, em 1918, relativamente à revista *Zé da Castanha*, apresentada no Teatro da Trindade e, na qual, lhe foi atribuído o papel de Estátua de Eça de Queirós, facto entendido como um desforço pela sua recusa em ensaiá-la [PINHEIRO 1929: 345-347].

⁵³⁰ Revista estreada em Abril de 1930, no Teatro Apolo, e apresentada pela Companhia de Lourenço Rodrigues. Do elenco fazem parte, entre outros, Cremilda de Oliveira, Ausenda de Oliveira, Adelina Fernandes e Sales Ribeiro [consultar CETbase].

⁵³¹ «[Referindo-se a Sousa Bastos] Sua esposa, Palmira Bastos, que era débil e magrinha (...) começou a engordar, tornou-se robusta, e aí tem ele também uma mulher de trabalho, aguentando épocas sucessivas aqui e no Brasil, chegando a espantar como ela pode resistir a essa labutação contínua.» [BLASCO 1908: 75].

⁵³² «Sousa Bastos tem tido, realmente, sorte com as mulheres. A Pepa [Ruiz] era uma escrava do teatro, ia para a cena de qualquer forma, muitas vezes até com vesicatórios no peito e nas costas; mas ia para evitar transtornos, e assim encheu as algibeiras do empresário e do autor que a tinha por intérprete, quando não sucedia serem um e outro a mesma pessoa.» [Ibidem, 74].

⁵³³ Refere-se ao ataque de choro na sequência da leitura apressada de uma carta com notícias sobre o estado de saúde da mãe, pensando antes tratar-se da notícia do seu falecimento, substituída nesse mesmo dia pela actriz Augusta Cordeiro no espectáculo *O Brasileiro Pancrácio*, em carreira no Teatro da Trindade. Por esta ocasião, o empresário Sousa Bastos anotou na tabela de observações os “destrambelhamentos histéricos” da actriz (“que talvez nessa ocasião não julgasse verdadeiros”) [Ibidem, 117-118].

⁵³⁴ Referindo-se a Mercedes Blasco: «Sabemos que é inteligente, culta, maliciosa, *coquette*, histérica e *detraquée*, como todos os grandes artistas, que só o podem ser em virtude de um desequilíbrio dos seus nervos, que constituem a sua superioridade e ao mesmo tempo o seu martírio.» [Dominó Preto (pseudónimo de Alice Moderno), in: *Diário dos Açores* (s.d.), apud: Ibidem, 196].

⁵³⁵ Designadamente, mo espectáculo *Uma noiva a quem mais der*, sobre o qual não encontrámos referências, estreado em 1867, no Teatro da Rua dos Condes [FERREIRA 1876: 98-99].

- ⁵³⁶ No original, *La dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, traduzida por Eduardo Garrido, estreada a 10 de Fevereiro de 1900, no Teatro D. Amélia, substituindo Pinheiro o colega no papel do General Petypon du Grélé, e contando o elenco, entre outros actores, com Ângela Pinto e Lucília Simões [PINHEIRO 1924: 340-343; CETbase].
- ⁵³⁷ «[1856] Outra impressão confesso e que também guardei por muitos anos: minha mãe explicando que tinha viajado de comboio./ Carros a andar sozinhos, sem serem puxados!...» [SIMÕES 1922: 27].
- ⁵³⁸ Troço inaugurado em 24 de Setembro de 1863.
[https://pt.wikipedia.org/wiki/História_do_transporte_ferroviário_em_Portugal; consultado a 10-02-2018].
- ⁵³⁹ SANTOS 1885: XVII.
- ⁵⁴⁰ João Anastácio Rosa, actor do Teatro Nacional, obtém em meados da década de 1850, “uma autorização para ir a Paris estudar na Comédia Francesa os grandes artistas da França” [ROSA 1915: 62-63].
- ⁵⁴¹ Circulação iniciada a 04 Novembro de 1887.
[https://pt.wikipedia.org/wiki/História_do_transporte_ferroviário_em_Portugal;
https://pt.wikipedia.org/wiki/Sud_Expresso; consultado a 10-02-2018].
- ⁵⁴² FERREIRA 1876: 74-81.
- ⁵⁴³ SANTOS 1885: XIX; XXXIV.
- ⁵⁴⁴ «Justamente, quando regressávamos de fazer as nossas compras para a *Madame Sans-Gêne*, entre os passageiros do *Sud-Express* (...)» [SIMÕES 1922: 183]. Refere-se ao espectáculo a partir da peça de Victorien Sardou e Émile Moreau, estreado em 1895, no Teatro da Rua dos Condes.
- ⁵⁴⁵ Encomendas de cenários a Paquereau e, de guarda-roupa, nos *ateliers* de um “afamado *costumier*” [PINHEIRO 1929: 134-135].
- ⁵⁴⁶ No original, *L'Abbé Contantin*, peça em 3 actos, adaptada do romance de Ludovic Halévy por Pierre Decourcelle e Hector Crémieux e estreada no Théâtre du Gymnase a 04 de Novembro de 1887.
- ⁵⁴⁷ Henri Lafontaine (1826 – 1898).
- ⁵⁴⁸ Como já sugerido, trata-se de peças com notas de marcação de cena, cf.: OLIVEIRA 1981: 152.
- ⁵⁴⁹ No original, *Le juif polonais*, drama em 3 actos e 5 quadros, de Émile Erckmann-Chatrian, estreado em 1869 no Théâtre de Cluny e reposto na Comédie-Française em 1892 [<http://www.erckmann-chatrian.eu/Adaptations/theatre.html>].
- ⁵⁵⁰ FERREIRA 1876: 81, 88; SANTOS 1885: XVIII; SIMÕES 1922: 108-113; 139-142, 169; BRASÃO 1925: 135-138; ROSA 1915: 91-103, 257-263; 1917: 1-12, 46-49, 75-85; PINHEIRO 1929: 92-93, 97, 134-135; BLASCO 1920: 71-76; LEAL 1920: 85-92.
- ⁵⁵¹ SANTOS 1885: XVIII; FERREIRA 1876: 74; ROSA 1915: 28; SIMÕES 1922: 130, 181; BLASCO 1908: 227-228.
- ⁵⁵² FERREIRA 1876: 89-91; SANTOS 1885: XVIII; ROSA 1915: 91-103; SIMÕES 1922: 106-107; 115-125.
- ⁵⁵³ SIMÕES 1922: 176.
- ⁵⁵⁴ Ibidem, 166.
- ⁵⁵⁵ Ibidem, 162-168.
- ⁵⁵⁶ «Findou a empresa em 30 de Junho de 1867, no teatro da rua dos Condes; esperava pela conclusão do Teatro da Trindade, e para não estar ocioso aproveitei o tempo da espera para ir visitar algumas cidades da Europa, tendo por fim principal a exposição universal de Paris.» [FERREIRA 1876: 74].
- ⁵⁵⁷ «Chega-se a Paris, à terra da fascinação; encontra-se tudo no seu lugar, nada lhe falta; os edifícios, os monumentos, os museus, as praças, os parques, os jardins, os grandes boulevards, nada foi veranejar. Os museus, os palácios, as igrejas notáveis, tudo, tudo se visita, tudo se mostra.» [ROSA 1917: 77].
- ⁵⁵⁸ Ibidem, 48.
- ⁵⁵⁹ Dos 14 aos 18 anos, Isidoro é tecelão na Fábrica de Xabregas (entre 1842 e 1846) [FERREIRA 1876:17].
- ⁵⁶⁰ «Entre outras [povoações], fui a Fourchambau[1]t visitar a fábrica de fundição onde trabalhavam 1800 operários, que vi desfilar diante de mim ao largar o trabalho para jantar.» [Ibidem, 88].
- ⁵⁶¹ Em 1856 (data deduzida da carta de Samson, apud: ROSA 1915: 64-65), Rosa (pai) apresenta-se diante dos societários da Comédie com um trecho do *Auto de Gil Vicente* de Garrett. O actor Samson secunda-o na contracena. O texto fora previamente traduzido em francês “para melhor entendimento dos artistas” [Ibidem, 63-64]. O contacto com alguns destes artistas franceses prolonga-se aquando da estadia do pai e filho, Augusto Rosa, em Paris, em 1873 [Ibidem, 104].
- ⁵⁶² Simões é apresentada ao actor francês em 1886, em Paris, na casa do visconde d’Azevedo [SIMÕES 1922: 169]. Numa das suas “inúmeras viagens” a Paris, Brasão reencontra Coquelin no Théâtre de la Porte-Saint-Martin, onde o actor se apresentava no *Cyrano de Bergerac* (1897/1898), dizendo-lhe: «“- Fizeste bem em me prevenir que estavas a ver o espectáculo, pois esta noite vou representar a valer./ *Ce soir mon cher Brazon, je ne tricherais pas!*” Era natural que com quatrocentas e tal representações, Coquelin baixasse o seu papel a metade do diapasão.» [BRASÃO 1925: 137-138]. Coquelin convida Augusto Rosa a visitá-lo na sua casa, pouco antes de falecer (em 1909) [ROSA 1917: 1-12].

- ⁵⁶³ Em Setembro de 1889, ano da Exposição Universal de Paris, aquando de uma reprise da *Tosca*, no Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Augusto Rosa visita a actriz no seu camarim, onde é apresentado a Victorien Sardou. Seguidamente, visita-a na sua casa [ROSA 1917: 77-78, 80-82].
- ⁵⁶⁴ Em 1896, Simões assiste com a filha às lições do actor Delaunay, então professor no Conservatório [SIMÕES 1922: 185].
- ⁵⁶⁵ SANTOS 1885: XIX, XXIII-XXIV.
- ⁵⁶⁶ ROSA 1915: 201-208.
- ⁵⁶⁷ Até Dezembro desse mesmo ano de 1874 [SIMÕES 1922: 107-113].
- ⁵⁶⁸ Nascida Gonville (fr., 1827 – 1903). Publicista, colaboradora no *Le Figaro*.
- ⁵⁶⁹ Catulle Mendès (1841 – 1909), poeta francês de ascendência portuguesa, afecto ao parnasianismo.
- ⁵⁷⁰ Théophile Gautier (fr., 1811 – 1872), poeta, dramaturgo, romancista, jornalista e crítico literário.
- ⁵⁷¹ Esta circunstância é explicada em termos de o duque se considerar devedor de Furtado Coelho por favores recebidos de seus avós, aquando do exílio (pensamos que, em Paris, após a Belfastada, em 1828). O avô de F. Coelho – Cândido Cordeiro Pinheiro Mendonça Furtado – fora general na campanha liberal do Porto [SIMÕES 1922: 96]. Referindo-se às circunstâncias que levaram o marido a Londres, a actriz acrescenta: «Depois de lá estar, como era seu afilhado de casamento Luís Quilnam, casado com a viúva, Condessa das Antas, já então falecida, e era Luís Quilnam a esse tempo secretário do duque de Saldanha, nosso ministro residente em Londres, levou o meu marido ao Duque que teve com isso grande alegria dizendo que desejava pagar ao neto favores que devia aos avós, do seu tempo de exílio./ Falando-se em copofone, lembrou que se poderiam dar concertos em salões de sociedade, durante a *season* que então principiava.» [Ibidem, 115].
- ⁵⁷² Ibidem, 118-119.
- ⁵⁷³ De Adelina Patti menciona a parecença física de ambas (únicas meridionais “naquele aluvião de loiras”) e a cumplicidade, também na confidência que a cantora lhe faz quanto à identidade do pai, um português. [Ibidem, 118-119]. «(...) o Freitas Jácome (o Carlos poeta), sempre com o retrato da Adelina Patti... olhando-a...com ternuras paternas!» [Ibidem, 44].
- ⁵⁷⁴ Ibidem, 119-120.
- ⁵⁷⁵ Louis Auguste Blanqui, citado por DIONÍSIO 1974, 2: 170.
- ⁵⁷⁶ Deixamos aqui um resumo das referências memorialísticas à passagem por Lisboa de actores de renome internacional: Ernesto Rossi (1868-1869), Tommaso Salvini (1869), Celestina Palladini e Andó Dominici (1875-1876), Marie Favart (1884), Coquelin Ainée (1886, 1887), Sarah Bernhardt (1888), Gabrielle Réjane (1901), Ermete Novelli (1895), [Giovanni] Emmanuel (1896), Eleanora Duse (1898), Jane Hading (1899), Ernesto Zacconi (1901, 1922), Clara de la Guardia, [Jeanne Julia] Bartet, [Charles] Le Bargy (1901-1902), Sada Yacco (1902), André Antoine (1903), Suzanne Desprès (com o Théâtre Antoine, 1903), Mounet-Sully (1904), [Maurice de] Féraudy (1904), Mimi Aguglia (1912), Félix Huguenet (1913), Lucien Guitry (c. 1917), anotando-se aqui somente a data das apresentações referidas [ROSA 1915: 190; 296-297; 1917: 51-61]; «(...) isto para falar apenas dos astros de primeira grandeza; muitos outros cá vieram de menor refulgência, mas de muito brilho também, como Tina de Lorenzo, Robine e Alexander, etc., e até cançonetistas e bailarinas célebres: Yvette Guilbert, Mayol, Coquelin [Cadet], o irresistível cançonetista que se apresentava sempre vestido de magala, a Loïe Fuller (...)» [ABRANCHES 1947: 191].
- ⁵⁷⁷ Ver p. 273, Nota 182.
- ⁵⁷⁸ A actriz apresenta-se uma noite, no espectáculo *Demi-monde*: «A companhia em espanhol e eu em português./ Apenas li no idioma do país, a carta que recebia no quarto acto.» [SIMÕES 1922: 170].
- ⁵⁷⁹ Cf.: Marta Brites Rosa, *António José de Paula: contributos para a história teatral do Brasil*, comunicação feita a 05 de Setembro de 2014, no âmbito do 7º Colóquio do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), organizado pelo Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.
- ⁵⁸⁰ FERREIRA 1876: 164.
- ⁵⁸¹ Joaquim da Costa Leite, «O transporte de emigrantes: da vela ao vapor na rota do Brasil, 1851-1914», in: *Análise Social*, vol. XXVI (112-113), 1991 (3º-4º), p. 744.
- ⁵⁸² Ibidem.
- ⁵⁸³ João Caetano estreia-se em Lisboa a 17 de Novembro de 1860, no espectáculo *A dama de S. Tropez*, original de Adolphe Dennery e Anicet Bourgeois, contracenando com os actores portugueses Manuela Rey, Delfina, Teodorico e Domingos Ferreira, entre outros [SIMÕES 1922: 33-34; SEQUEIRA 1955, I: 232].
- ⁵⁸⁴ Furtado Coelho apresenta-se em Lisboa na *Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas, assumindo o papel principal com Emília Adelaide. No mesmo espectáculo, Brasão desempenha o papel de D. Rodrigo [Augusto de Melo, citado por BRASÃO 1925: 39-40].
- ⁵⁸⁵ Ibidem.
- ⁵⁸⁶ BRASÃO 1925: 87.
- ⁵⁸⁷ Ibidem.
- ⁵⁸⁸ Ibidem, 109.

- ⁵⁸⁹ Dumas Filho, Victorien Sardou, Octave Feuillet, entre os autores mais nomeados [OLIVEIRA 2012: 79].
- ⁵⁹⁰ Entre os autores com maior número de menções: Pinheiro Chagas, Dumas Pai, Camilo Castelo Branco, Marcelino Mesquita, Adolphe-Philippe D'Ennery e George Sand [Ibidem, 79-80].
- ⁵⁹¹ Com maior incidência: Ernesto Biester, António Enes e João da Câmara [Ibidem].
- ⁵⁹² Nomeadamente, Émile Zola e Henrik Ibsen [Ibidem, 79].
- ⁵⁹³ As peças com maior número de referências são da autoria de Eduardo Schwalbach, Ernesto Rodrigues, Gervásio Lobato e Eduardo Garrido [Ibidem, 80].
- ⁵⁹⁴ Entre as mais citadas, *A viagem de Suzette*, do trio Henri Chivot, Alfred Duru e Léon Vasseur [Ibidem, 83].
- ⁵⁹⁵ *Tim-tim por tim-tim* de Sousa Bastos e *O trinta e um (31)* do trio Luís D'Aquino, Pereira Coelho e Alberto Barbosa, com maior o número de referências [Ibidem].
- ⁵⁹⁶ Ibidem, 82.
- ⁵⁹⁷ Ibidem, 83.
- ⁵⁹⁸ Ibidem, 85-86.
- ⁵⁹⁹ Entre os actores europeus apreciados no Rio de Janeiro, referem-se: Duse (c. 1884-1885), Emmanuel (1887), Antoine (1903) e Réjane (1905), [ROSA 1915: 190; 1917: 57-59; SIMÕES: 161-162].
- ⁶⁰⁰ VIEIRA 1967: 123.
- ⁶⁰¹ SANTOS, 1927: 37.
- ⁶⁰² CABRAL 1924: 143.
- ⁶⁰³ SIMÕES 1922: 199.
- ⁶⁰⁴ LEAL 1920: 121.
- ⁶⁰⁵ Actriz que sai do Teatro D. Amélia em 1907 para se fixar no Brasil.
- ⁶⁰⁶ Refere-se Cristiano de Sousa no exercício de professor do Conservatório, no Rio de Janeiro, e de ensaiador da companhia de Procópio Ferreira em datas não especificadas [LEAL 1920: 122; Octaviano de Sá, in: LEAL 194-: 13].
- ⁶⁰⁷ BRAZÃO 1925: 218.
- ⁶⁰⁸ «Mas que querem? O *jacobinismo* ou *nativismo* é exclusivamente para portugueses, a quem os seus prosélitos cobrem como epíteto de *galegos*.» [PINHEIRO 1924: 131; cf.: LEAL 1923: 61-62].
- ⁶⁰⁹ LEAL 1920: 172; 1923: 53-54.
- ⁶¹⁰ Sobre este assunto, consultar «A questão dos poveiros», in: *Marginália*, Lima Barreto [https://pt.wikisource.org/wiki/A_questão_dos_%22poveiros%22].
- ⁶¹¹ «(...) no Brasil, entre a nossa laboriosa colónia havia um digladio terrível e insensato por virtude da mudança de regime.» [LEAL 1920: 110].
- ⁶¹² «(...) atravessavam o Tejo num rebocador, rodeados de amigos, de admiradores e de jornalistas. Choviam perguntas:/ – Então essa revolução, hein? Um horror? Calcula-se os sustos que vocês apanharam.../ – Não, respondeu Augusto Rosa, nós vivíamos afastados do centro da cidade, nas Laranjeiras. Às vezes, depois do almoço, subíamos ao morro a ver o bombardeamento dos quarteis; alvejavam sempre os mesmos pontos, à mesma hora. E nós observávamos tudo de terra com binóculos./ Um jornalista espirituoso pegou nestas palavras tão simples, tão sinceramente ditas, e fez com elas uma série de “graças” sobre a revolução brasileira. “O bombardeamento a horas certas, *se não chover*”; a população de palanque, a desfrutar as manobras por um óculo. As balas que nunca acertavam... Quinze dias depois chegava o jornal do Brasil com tudo aquilo atribuído à maledicência dos artistas, habilmente explorado pelos colegazinhos, criara-se uma tal atmosfera contra a companhia Rosas & Brasão que estes não puderam voltar tão cedo ao Brasil.» [PINHEIRO 1938: 122].
- ⁶¹³ LEAL 1920: 103.
- ⁶¹⁴ «Vítimas semelhantes, foram Eduardo Brazão, Augusto Rosa e o Melo, quando da revolta Floriano e Custódio de Melo, atribuindo-se-lhe frases que os ilustres artistas nunca pronunciaram, o que, com o andar dos tempos, se provou. Seguidamente, e noutras épocas, também José Ricardo e o Gomes ex-do Trindade se viram a braços com a torpe calúnia.» [Ibidem].
- ⁶¹⁵ Referindo-se à digressão de 1902: «Espalhara-se a notícia que o Dr. Cristiano tinha publicado em *O Século* um artigo a insultar os brasileiros, chamando-lhes selvagens e macacos. Quanto a mim, o caso era mais sério. Acusavam-me de me ter gabado de manter relações com a mulher de um senador!». «Mais tarde, quando esmiuçámos aquela miséria, alguém me afirmou que, uma das criaturas mais *indignadas* com a minha *falta de respeito para com as senhoras*, era o sr. Eugénio de Magalhães que fizera parte da companhia.» [PINHEIRO 1938: 121].
- ⁶¹⁶ Eugénio Gomes Martins, citado por LEAL 1920: 98.
- ⁶¹⁷ Ibidem, 99.
- ⁶¹⁸ Por volta de 1922, em S. Paulo, no Teatro Apolo (antigo Casino), à entrada em cena do actor atiram-lhe com flores de papel azul e brancas (as cores da monarquia). O actor corresponde associando-as astutamente

às cores da república argentina, cuja delegação se encontrava no Brasil em representação oficial [LEAL 1920: 123-124].

⁶¹⁹ Ibidem, 100.

⁶²⁰ Ibidem, 101.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² «Muitos dos nossos patrícios que ali se fazem gente (...) principiam por procurar falar com o *sotaque* brasileiro três dias depois de lá chegarem (...). [PINHEIRO 1924: 132].

⁶²³ PINHEIRO 1929: 33.

⁶²⁴ A dupla nacionalidade só foi admitida no Brasil a partir de 1994 [http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=1446].

⁶²⁵ A título de exemplo, o reconhecido actor brasileiro Procópio Ferreira, era filho de madeirenses.

⁶²⁶ Anon., «Pelo Teatro Brasileiro: apelo ao Centro Académico Nacionalista», in: *A Época Teatral* (Rio de Janeiro, 30-03-1918), apud: LEAL 1923: 77-82.

⁶²⁷ Referindo-se ao patrício de 80 anos que conheceu em Amparo, no interior de S. Paulo: «Fora com sete anos para o Brasil, ainda de barca de vela. (...). Tinha visto os seus patrícios chegarem ao Brasil e voltarem para Portugal, ora miseráveis, ora remediados, uns ricos, e alguns... viscondes! Ele! que de todos tinha sido servo; porque este enteado da sorte era carregador... da fortuna dos outros.» [PINHEIRO 1912: 112-113].

⁶²⁸ Pensamos referir-se a Pascoal Segreto.

⁶²⁹ Refere-se a José Loureiro. Note-se que o adjectivo, além de se referir a pessoa feia ou disforme; suja ou desmazelada; designa pejorativamente o português.

⁶³⁰ Pensamos referir-se a Cristiano de Sousa.

⁶³¹ Também neste ponto, o memorialista deixa transparecer o seu nacionalismo, ao mostrar-se contrário à adopção da pronúncia do português do Brasil em palco e ao não reconhecer se tratar da mesma língua: «Eu sei que o Brasil tenta, como base do seu programa nacionalista, implantar a língua brasileira, deixando – ou eu não entendo... – de falar o português.» [LEAL 1923: 76].

⁶³² Ibidem, 77.

⁶³³ LEAL 1920: 122. Estreia-se em Lisboa em 1903, no Teatro do Príncipe Real, na peça de Marcelino Mesquita *Rei maldito*, peça de inauguração da nova época. [CABRAL 1924: 79-80]. E em 1907, de volta a Lisboa, integra o elenco da revista *P'rá frente*, no Teatro Avenida, a convite de Luís Galhardo [CABRAL 1924: 90].

⁶³⁴ Cinira Polônio (RJ, 1857 – 1938). Estreia-se em 1886 no Brasil, e em 1888, muda-se para Portugal onde permaneceu durante doze anos, ganhando notoriedade na opereta. Consultar: Ângela Reis, *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

⁶³⁵ Com referência nas memórias, destacamos Sinházinha Prates, que se estreou em Lisboa, no antigo teatro da Rua dos Condes, a 27 de Janeiro de 1898, na opereta em um acto, *Um atelier modelo* – a actriz falece aos vinte e um anos, quando regressa ao Brasil [LEAL 1923: 280] –; e também, a cantatriz, Aurélia Mendes, originária do Pará, a qual regressa ao Brasil por volta de 1914 [LEAL 1920: 58-59].

⁶³⁶ Nomeadamente, as menções de Chaby à digressão da Companhia Lucinda Simões, em 1899 [PINHEIRO 1938: 104; 106] e, de Carlos Santos, com referência à apresentação do Teatro Nacional, em 1910: «Rememoro também as noites dos nossos espectáculos, no Rio de Janeiro, em que um público de grande distinção e sentido artístico acompanhou as nossas representações, não se poupando a elogios à rigorosa montagem do repertório e bom gosto decorativo dos seus elementos acessórios.» [SANTOS 1950: 175].

⁶³⁷ Não conseguimos identificar esta peça ao repertório de Brasília.

⁶³⁸ Sociedade Artística Trupe Tomás [VIEIRA 1967: 311-318, 321-323, 327-336].

⁶³⁹ Trupe Tomás-Violetas [Ibidem, 337-339, 341-346].

⁶⁴⁰ Companhia de Operetas de Eduardo Raposo e Companhia Tomás-Violetas [Ibidem, 361-366, 372].

⁶⁴¹ Companhia Maria Matos [MATOS 1955: 250, 268].

Rotativismo (1876-1910)

A Rosas & Brasão no Teatro Nacional. Tensões à volta da demanda do realismo. Tendências e confusões: A gestão privatizada da “coisa pública”. **Retratos do actor enquanto trabalhador.** No trilho dos empresários: solicitações e emboscadas. O caso S. Luiz Braga. Quanto se pode ganhar no teatro? **Paradoxos de um ordenado:** a questão do guarda-roupa e a intermitência do trabalho. O “terror do Verão”, as digressões artísticas e o desemprego. Inseguranças e apreensões. Doença, maternidade/paternidade, reforma/invalidez e morte. **Teatro, história e política.** O teatro de revista em dia e o teatro naturalista na contra-corrente. **António Pinheiro e a emergência do sindicato: A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (1908-1914).**

A Rosas & Brasão no Teatro Nacional

Em 1880, o Teatro Nacional é concessionado à empresa Sociedade dos Artistas Dramáticos Portugueses¹, integrando no seu elenco os irmãos João e Augusto Rosa e Eduardo Brasão, tríade que explorará o referido teatro até à época de 1897/1898, perfazendo, no total, uma permanência de dezoito anos, distribuídos por quatro fases administrativas², associada na memória histórica a um período auspicioso, não só daquela instituição, como do teatro declamado. Para o reforço dessa memória contribuíram certamente os legados memorialísticos de quatro actores envolvidos, de forma mais ou menos intensiva, na companhia. O Teatro é concessionado nos moldes anteriores, em usufruto do espaço e respectivo recheio³, voltando a instituir-se a figura do comissário ou fiscal do governo⁴. Na primeira fase, foram nomeados para a direcção da Sociedade os dois irmãos Rosa e Pinto de Campos.

Embora o núcleo da companhia tivesse transitado da anterior empresa concessionária (Meneses & Brasão), o elenco é apontado como um dos factores distintivos, não só pela permanência do grupo inicial, mas inclusivamente pelos actores que se lhe vieram juntar, na qualidade de sócios ou de escriturados, entre os mais célebres, António Pedro (1882), Ferreira da Silva (1887), Lucinda do Carmo e Carlos Santos (até 1894), António Pinheiro (1887-1891 e 1897-1898)⁵, Henrique Alves e Florinda Macedo (1893), Lucinda Simões (1893-1895 e 1897-1898)⁶, Taborda (1894), Cristiano de Sousa (em 1894 e 1897), Chaby Pinheiro e Carlos de Oliveira (1896), Lucília Simões (1897).

José C. dos Santos refere-se-lhe, em 1885, em termos de “essa plêiade de bons artistas que já mostrou ao Governo que por cá se sabe representar”⁷, e Simões compara-a, pela excelência dos actores e da organização, à companhia comissariada por Francisco Palha (entre 1862 e 1866):

(...) a sociedade Rosas, Brasão & C.^a, que pela seriedade e valor dos principais artistas, igualava a que tinha sido em tempos protegida pelo Governo.

Aí se mantiveram 20 anos, não desmentindo nunca a sua dignidade artística.

A sua saída de D. Maria foi o golpe mortal, dado no teatro português.

Daí em diante, o teatro nacional passou a ser um balcão, mais ou menos ganancioso. [SIMÕES 1922: 142-143].

Nos depoimentos relativos aos inícios da companhia, Augusto Rosa descreve-se dinamizador do projecto, nomeado, inclusivamente, “director material do teatro”⁸, já que João Rosa delegava no irmão as suas responsabilidades, e Eduardo Brasão, aquando da época de inauguração, se encontrava em digressão no Brasil⁹. E dá-nos logo nota da pauta pela qual esta companhia se irá reger, retratando-se na sua faceta de esteta e mentor de um inusitado investimento plástico nos espectáculos, que constituirá uma das marcas da Rosas & Brasão. Da primeira adjudicação, fica também patente as opções referentes a um repertório de alta comédia, a exemplo de peças de Dumas Filho, Émile Augier, Édouard Pailleron, traduzidas quer por firmados quer por novos dramaturgos – Pinheiro Chagas, António Enes, Gervásio Lobato, Eduardo Garrido, Moura Cabral, entre outros, – fiéis, por sua vez, na produção própria, ao figurino romântico¹⁰. Assim, da temporada de estreia, o actor demora-se na narração das diligências empregues na dupla tarefa de reforma da sala de espectáculos e de montagem da primeira peça, convocando para o efeito a equipa de colaboradores que assinará plasticamente a produção da companhia, designadamente, os cenaristas Luigi Manini – italiano que trazia “processos de cenografia inteiramente desconhecidos entre nós”¹¹ –, Eduardo Machado, Lambertini e, para o guarda-roupa, o *costumier* Carlos Cohen, cujos trabalhos, assim como o do aderecista, o actor acompanha e supervisiona¹². Feitas as habituais alusões impressionistas ao desempenho dos actores e à harmonia conseguida no conjunto das prestações, a atenção do memorialista é recorrentemente votada à plástica dos espectáculos, por vezes, descrita à minúcia, e entrevista no seu desígnio de aproximação à realidade – se bem que, aqui ou ali, se detenha nos processos de composição próprios, ou do irmão, assim como em

circunstâncias específicas que envolveram determinadas produções. Das referências ao repertório, sobressai o requisito de os actores poderem “brilhar” em cena; a perduração durante décadas, de peças burguesas assinaladas pelo diálogo espirituoso; e a influência do modelo francês, bebida directamente da *Cómedie-Française* – assumindo Rosa papéis criados por Coquelin. No seu todo, instâncias visíveis na menção aos espectáculos apresentados na temporada de estreia da companhia, em 1880/1881, e que enformam o padrão de atenção do depoente na referência à produção da companhia:

[*A estrangeira*, Dumas Filho¹³]

A primeira cena de conjunto impressionou: as actrizes estavam lindamente vestidas; toda a representação corria com uma grande unidade. A entrada de Carolina Falco produziu sensação. Essa bela actriz, que possuía a mais formosa cabeça que tenho visto em teatro, e que era então ainda nova, vinha esplêndida de atrevida atitude. Virgínia, com a sua voz de ouro e a sua nota de sentimento de orgulho revoltado, e todos que tão bem haviam representado o acto, tiveram a cair do pano uma espontânea, quente e ruidosa ovação.

Estava ganha a nossa primeira jornada.

(...).

Como muitos portugueses tinham visto a peça em Paris, para que se não dissesse que eu havia feito uma cópia servil do que vira ao Coquelin – mesmo porque sempre gostei de estudar nos mestres, mas não de os copiar – procurei fazer uma individualidade inteiramente diferente da que ele fez, até na caracterização. Coquelin vinha um Septmonts de bigode e cabelo louro frisado, eu um Septmonts de barba e cabelo negro, corredio. Fiz bem, fiz mal? Outros que o digam. [ROSA 1915: 152];

[*Amor por conquista*, L. A. Rebelo da Silva¹⁴]

(...) em que Emília Cândida, essa deliciosa actriz, tão espontânea, tão cheia de bonomia, com tanta graça e tão natural, fazia o primeiro papel.

Pela primeira vez, mandei empregar duas coisas que o público nunca tinha visto assim aplicadas: luz Drummond, para um fundo banhado de sol, e água verdadeira para o repuxo de um tanque. São minúcias que parece não valem coisa alguma, mas que no seu conjunto produzem um belo efeito de verdade. [ROSA 1915: 155];

[*João de Thomeray*, Émile Augier e Jules Sandeau¹⁵]

Para essa peça mandámos pintar ao Manini a cena do último acto, que representava Paris à noite numa das margens do Sena.

Os efeitos conseguidos com esse cenário foram extraordinários. O público tinha a nítida sensação da verdade. Eduardo Machado pintou um grande salão. A peça não teve muito êxito. Acharam-na bastante local e sem interesse. Os artistas também não tinham margem para brilhar. [ROSA 1915: 156];

[*A sociedade em que a gente se aborrece*, Édouard Pailleron¹⁶]

A cena do 3º acto foi pintada por Manini, ainda nesta época contratado de Freitas Branco [Teatro S. Carlos].

Na primeira récita, o êxito foi tão grande que a comédia conservou-se em cena por largo tempo, sempre com imenso público, e durante dezoito anos em que fomos empresários, era raro aquele em que não se representava. (...).

A comédia, como todos sabem, é espirituosíssima e foi, devo dizê-lo, representada admiravelmente do primeiro ao último papel. [ROSA 1915: 157-158];

Para comemorar o centenário do Marquês de Pombal, representámos *A sobrinha do Marquês*, de Garrett¹⁷.

Incumbimos o Manini de pintar um salão bem característico da época, bem português. Pintou um salãozinho simples, com portas encimadas por suas bandeiras de vidros pequenos, lambri de azulejos, cercadura no alto com muito carácter e poiais de pedra nas janelas. Carlos Cohen dirigiu o guarda-roupa, que ficou óptimo na sua simplicidade.

A comédia é que teve pouco êxito. Garrett não triunfou e ainda apanhou várias reprimendas nos jornais! Apesar deste fracasso, ficou sendo o mesmo grande Garrett. [ROSA 1915: 159].

Ainda antes de terminado o prazo da primeira adjudicação, Pinto de Campos sai, em 1883, da companhia¹⁸, elegendo-se para a direcção, no novo contrato (1883-1889), os irmãos Rosa e Eduardo Brasão¹⁹. Desta primeira fase, ao sucesso artístico, Rosa acrescenta o sucesso financeiro da companhia – factor de não somenos importância no quadro de uma instituição com um historial de défice –, e como que em resposta às admoestações de Santos no *Álbum* (1885), no tocante às opções artístico-financeiras da Rosas & Brasão, referidas adiante. Exemplifica este sucesso com os lucros auferidos por Pinto de Campos nas duas primeiras épocas de exploração²⁰, invocando o capital entretanto adquirido – material de cena incluindo – e a ausência de dívidas: «Em Junho

[1883] acabámos a última época do nosso contrato, com bastante êxito artístico, um espólio já magnífico, que era o nosso capital, e sem uma única dívida» [ROSA 1915: 167]. Embora a Sociedade tivesse auferido bons lucros na primeira época, outras fontes apontam uma dívida no fim da primeira fase, devido ao esforço financeiro investido, não só na montagem dos espectáculos como na recuperação do teatro²¹.

Brasão refere, em termos gerais, o investimento plástico (“com uma exuberância de *mise-en-scène* nunca vista”²²), e detém-se na enumeração do vasto repertório da companhia, no qual, sobressai, na segunda e terceira fases administrativas (1883-1889; 1889-1892), a alternância entre peças burguesas de actualidade, dramas históricos nacionais, e peças que, não sendo propriamente históricas, à imagem do repertório shakespeariano, requerem um igual investimento cénico na evocação de uma determinada época, no geral, denominadas “peças de guarda-roupa”. Nos comentários dos dois memorialistas a estas, como às restantes peças, ressalta a prática de distribuição, à vez, dos protagonistas aos principais actores da companhia. Entre outros exemplos, João Rosa em *João Baudry*²³, *Cardeal Richelieu*²⁴, *Luís XI*²⁵, *O abade Constantino*²⁶, *A Morta*²⁷; Augusto Rosa, no repertório de alta comédia, mas também, em *D. César de Bazan*²⁸, *A corte de Henrique III*²⁹, *O Regente*³⁰; Eduardo Brasão em *Ruy Blas*³¹, *Marquês de Villemere*³², *Severo Torelli*³³, no repertório shakespeariano, *Otelo*, *Hamlet* e *A Fera Amansada*³⁴, e nos dramas históricos nacionais firmados pelos dramaturgos Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e João da Câmara, respectivamente, em *O Duque de Viseu*³⁵, *Leonor Teles*³⁶, *Afonso VI*³⁷ e *Alcácer-Quibir*³⁸. No feminino, os principais papéis são atribuídos a Rosa Damasceno, Virgínia, Carolina Falco e Emília dos Anjos, substituída, depois, por Amélia da Silveira³⁹. O repertório é escolhido pelos titulares da companhia, a pensar no desempenho próprio. No entanto, a distribuição dos papéis pode ser uma prerrogativa dos dramaturgos ou tradutores, chamados a resolver eventuais disputas sobre a mesma. Circunstâncias mencionadas no depoimento que se segue, relativo à supracitada peça *O Abade Constantino*, assistida e comprada em Paris por Eduardo Brasão. Neste, é ainda patente a cedência ocasional dos papéis a outros actores, mormente, aquando da sua estreia na companhia:

Regressando a Lisboa, pedi a Pinheiro Chagas para a traduzir, e como tivesse com os meus colegas um litígio na distribuição de dois papéis secundários, escrevi ao dramaturgo da *Morgadinha de Val-flor* para me mandar a sua opinião acerca da distribuição dos papéis.

Pinheiro Chagas, não sabendo que eu tinha comprado a peça no intuito de fazer o Abade Constantino, respondeu dizendo-me que a sua opinião era de que o Abade devia ser feito pelo João, o galã dramático por mim, e o galã de comédia pelo Augusto. Carolina Falco no papel de dama central, Rosa Damasceno e Amélia da Silveira nas duas pequenas Americanas.

Concordei sinceramente com a opinião do tradutor e, sem reserva alguma, fui entregar o papel a João Rosa, que leal camarada, não queria fazer um personagem que eu tinha trazido para mim.

Mas aceitou-o finalmente, ao ver que da minha parte só havia sinceridade e camaradagem. Pedi-lhe apenas que o papel de galã dramático fosse dado a Eugénio de Magalhães, para que este actor, recém-chegado do Brasil, se estreasse num papel de certa importância. [BRASÃO 1925: 141-142].

À concentração, na última vintena do século, de dramas evocativos da história nacional – com igual ensejo nas comemorações dos centenários do Marquês de Pombal (1882) e da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1897), ou, ainda, na festa de homenagem a Garrett (1891) – não é alheia a crise política, espoletada, entre outros acontecimentos, pelo *Ultimatum* inglês, em 1890, e sinalizada pelo desencadeamento de uma onda patriótica⁴⁰. Aos dramas históricos, estilisticamente tributários do modelo romântico, mas, comparativamente à produção homóloga dos sucessores de Garrett, denotados por um aperfeiçoamento no tocante à caracterização histórica, psicológica e social das personagens [REBELLO 1978: 46], irá corresponder o investimento da companhia, inclusivamente cenoplástico, exemplificado no comentário ao *Duque de Viseu*: «Tratou-se logo de mandar tirar os roteiros de cenário, guarda-roupa, adereços, porque quisemos que fosse tudo completamente novo, à excepção da cena do 3º acto, para a qual aproveitámos uma em óptimo estado.» [ROSA 1915: 172]; aposta extensível às peças de reconstituição histórica, como o *Cardeal Richelieu*:

(...). As despesas que fizemos para apresentar em cena esta peça foi uma coisa extraordinária. Basta dizer que só o gorgorão de seda carmesim para o fato de cardeal que meu irmão levava custou em Paris, naquele tempo, cinquenta libras! O manto tinha três metros de comprimento e era trazido em mãos por dois pajens. Todo o guarda-roupa, que foi feito sob a direcção de Carlos Cohen e minha, era riquíssimo. Naquela época, os fatos dos primeiros artistas eram todos forrados de seda.

O cenário, completamente novo, foi como de costume, pintado por Manini.
[Rosa 1915: 189].

E, ainda, do mesmo cariz, *Ruy Blas*, posto em cena “com bastante rigor”⁴¹; *Otelo*, “com um luxo desconhecido”⁴²; *Hamlet*, merecendo “cuidados especiais de *mise-en-scène*”⁴³; *Severo Torelli*, com “um grande luxo de guarda-roupa”⁴⁴; *A morta*, “com grande aparato de cenário e de guarda-roupa”⁴⁵, entre outros. Mas, como já aqui referido, não só as peças de reconstituição histórica ou ditas “de guarda-roupa” são alvo de um rigor plástico que vai até à caracterização, inspirada em retratos pintados de época⁴⁶. O *Drama no fundo do mar*⁴⁷, por exemplo, é descrito em termos de:

(...) uma peça de grande espectáculo, que dependia principalmente de grandes cenários, maquinismos e efeitos de luz.

Manini foi incumbido de pintar todas as cenas, um italiano que estava no S. Carlos encarregou-se dos maquinismos, à excepção daquele que era necessário para a cena que representava o fundo do mar e que ficou por conta de Manini. Na varanda do teatro, sobre o Largo S. Domingos, fez-se uma pequena instalação para fornecer luz eléctrica precisa.

O cenário ficou um deslumbramento. O 3º acto, que representava o vapor *Great Eastern*, o 4º uma descida ao fundo do mar, em que todos os panos tinham movimento, e o último, um alvorecer com um efeito de nuvens a caminhar na atmosfera, que durante muito tempo se ignorou como se fazia, eram verdadeiras obras de arte que bastariam, por si só, para tornar notável o pintor. [ROSA 1915: 170-171];

e, na *Guerra em tempo de paz*⁴⁸, «(...) os fardamentos foram todos feitos na casa Nunes Correia, da Rua do Ouro, e até, por sinal, não custaram nada baratos, porque era tudo a valer.» [Ibidem, 197]. Porém, se os referidos espectáculos obtiveram um relativo sucesso junto do público, o mesmo não se verificou com peças de aposta semelhante, a exemplo de *A chilena*, de Fernando Caldeira⁴⁹, para cujo “janota”, interpretado por Rosa, foram encomendados vários fatos em Londres, um deles, “um completo de seda fosca cinzenta e chapéu também de seda”⁵⁰, mas cujo êxito foi “modesto”⁵¹; *A Arlesiana*, de Alphonse Daudet⁵² – com investimento também na componente musical e na grande orquestra, foi, em jargão teatral, metida “pelo buraco do ponto”⁵³; *Grisélia*⁵⁴, “posta em cena com grande esplendor”⁵⁵, “teve poucas apresentações e gastámos muito dinheiro”⁵⁶; *O fim de Sodoma*, de Hermann Sudermann⁵⁷, drama de entorno naturalista, que “caíu”⁵⁸.

Tensões à volta da demanda do realismo

Uma voz crítica à actividade da Rosas & Brasão, no D. Maria II, é a de José Carlos dos Santos, que, em 1885, no seu *Álbum*, faz reparos no tocante às opções artístico-financeiras da empresa. Vários aspectos sobressaem neste depoimento, entre os quais, a aura de prestígio que envolve os titulares e encobre o que o actor pensa ser a persistência em erros cometidos no passado por outras empresas (não excluindo a do próprio), a começar pelo repertório e ênfase dada à dramaturgia estrangeira e subsequente progressiva preterição da dramaturgia portuguesa, prevendo o “descontentamento dos autores nacionais e a crítica da imprensa”, e, a acabar no investimento plástico dos espectáculos que, mesmo entendido como um esforço de aproximação à “verdadeira realidade”, é criticado por instaurar uma prática só financeiramente sustentável pela atribuição de um subsídio estatal. Santos descreve os efeitos das opções da companhia à semelhança de uma bola de neve, pela expectativa criada quer junto do público, quer junto dos autores nacionais – pela exigência de uma mesma bitola cenoplástica –, quer ainda junto dos actores, pela equiparação do investimento cénico aos seus vencimentos, referindo-se ao guarda-roupa e à contingência de estes terem de lhe corresponder pelos seus próprios meios⁵⁹. Opções às quais associa um outro efeito de não somenos importância, nomeadamente, a tendência para o encarecimento dos ingressos, contrária quer à missão de inclusividade de um teatro nacional (“ao alcance de todas as bolsas”⁶⁰) quer à lei da concorrência e procura do público por “um teatro barato”. Equipara ainda as produções da Rosas & Brasão às peças de grande espectáculo da primeira sociedade artística do Teatro Nacional⁶¹ que, apesar da afluência do público, dificilmente se viram compensadas nas despesas, causa apontada para a sua falência: «Deram muito dinheiro, é verdade, mas ficou tudo absorvido pelas grandes despesas.» [SANTOS 1885: XXIX]:

Hoje [o D. Maria] é administrado por uma sociedade de actores que têm feito o possível para elevar a arte, mas os seus erros têm sido os mesmos dos anteriores empresários, e se não se vêem tanto a descoberto, é porque os envolve um véu que pelo seu brilho cega a vista e fascina. Não desculpa não dar originais, montar peças estrangeiras com cenários deslumbrantes. Não é fazer teatro-escola, teatro normal, copiar tipos estrangeiros que a maior parte do público não conhece nem nunca viu. Portanto, o final desta empresa fatalmente será o de todas, irá pondo de parte cada vez mais os originais; daí resultará o descontentamento dos autores e a crítica da imprensa.

Não os censuro por nos darem um pertence de cena verdadeiro em vez de um de pechisbeque; nem que o veludo e o cetim não sejam uma imitação; eu também gostava de poder fazer o mesmo e, alguma vez por outra que tentava chegar à verdadeira realidade, isto é, levar à cena uma peça sem que nada lhe faltasse, o público na seguinte exigia mais, na outra mais ainda, e quando por fim não podia, e lhe dava cretone por damasco, como estava com a boca doce, já não lhe agradava e censurava. Ora, tais magnificências custam muito dinheiro, o rendimento das récitas não é suficiente para fazer face a estas pompas, e não há empresa que resista; portanto, um conselho: retirar enquanto é tempo. [SANTOS 1885: XXVI];

(...) assim é que não pode continuar por muito tempo, acreditem. O público não concorre como devia, e quer teatro barato. Para estar de acordo com as deslumbrantes *mise-en-scènes*, os artistas têm por força de exigir ordenados fabulosos; os homens poderão ainda com algum sacrifício satisfazer às exigências a que habituaram o público, mas as actrizes é impossível. [SANTOS 1885: XXVI-XXVII];

É tentador, bem sei, e muito preferível para nós que estamos lá dentro, ter a moldura do quadro de ouro puro. Depois, está claro que todos os autores sem excepção devem ser exigentes, porque uns não hão-de ser filhos e outros enteados... *noblesse oblige*... não se há-de levar à cena uma tradução com grande aparato e em seguida ter de pôr um original e não lhe prestar as mesmas honras, fugindo-lhe com o cenário, e pedindo ao seu autor que lhe diminua os direitos. [SANTOS 1885: XXVIII].

Santos que, como já referido, se reclama envolvido, no final de carreira, na demanda do naturalismo, tradutor que foi de Zola para o palco, desconstrói ainda no seu depoimento o que entende ser a busca de um realismo materialista por parte da Rosas & Brasão, a qual, aliada a um repertório de drama de actualidade e ao retrato da alta burguesia, bem como de peças históricas ou de guarda-roupa e respectivos ambientes aristocráticos, redunda numa busca do luxo. O actor sugere tratar-se de uma espécie de realismo pomposo (de “magnificências” e “pompas”), que, tornado num modismo e levado ao extremo, como em França, é passível de comprometer não só a ilusão teatral como o efeito de real, constante dos princípios éticos e estéticos da nova corrente então em processo de afirmação. E exemplifica com a inadequação da caracterização das actrizes francesas aos papéis, dando lugar à competição pela elegância e ostentação, anulando-se, deste modo, a significância da caracterização das personagens na tessitura da acção posta em cena. Neste sentido, invoca a crítica de Zola ao público burguês que

se exime de assistir ao *L'Assomoir*⁶² porque os actores, personificando as camadas populares parisienses, “vestem mal”, transmudando-se o palco – se o drama é de actualidade – numa feira de vaidades ou numa montra de figurinos, e os actores em manequins de modas, investindo sobretudo na elegância do guarda-roupa como forma segura de “colher na sala um murmúrio de admiração”:

Hoje não é só a questão de *toilettes*, é também a luta com os brilhantes. Ouvir, não sei bem em que jornal estrangeiro, que os empresários iam protestar contra as pedras preciosas; e na verdade, este luxo exagerado das actrizes, as ricas *toilettes* sem razão de ser, estão pedindo séria atenção; trazem às vezes ridículos que muito prejudicam as peças, esses duelos de trapos; o quererem ficar vencedoras tem já ocasionado resultados bastantes cómicos; por exemplo, uma actriz que entra em cena saindo do seu quarto e diz: “Dormi tão mal!... levantei-me tão cedo...” e vem constelada de brilhantes... Passear num jardim, num dia chuvoso, de sapatos de cetim e *queues* de dois metros... Representar uma cena de miséria no lar doméstico de um empregado público, e a mulher com dois solitários nas orelhas!

Vi num teatro de Paris uma actriz que fazia o papel de criada com os dedos todos cobertos de brilhantes... enquanto outra que fazia de duquesa trazia apenas um modesto anel. Zola, no prólogo do seu drama *L'Assomoir*, dá o correctivo a esses exageros e diz a verdade, que não agradará a todos, mas é a verdade. [SANTOS 1885: XXVII-XXVIII];

On me répète une appréciation singulière. Les femmes élégantes, les simples bourgeoises elles-mêmes diraient: “Oh! Impossible d’aller voir *L'Assomoir*, les personnages sont trop mal habillés!”

Voilà un jolie jugement, et qui soulève une bien grosse question, celle du costume au théâtre. On me permettra de la traiter. L’auteur du roman et les auteurs du drame ne sont d’ailleurs pas en jeu. Il s’agit de faire rendre justice aux artistes de l’Ambigu, ces artistes “trop mal habillés”, qui on fait preuve, dans la composition graduée de leurs costumes, du plus grand art.

Mais, dès le début, la question s’élargit, et il me faut dire ce que le costume tend a devenir sur nos scènes de genre, le Vaudeville, le Gymnase, la Comédie-Française elle-même. Je parle des pièces modernes. Dès qu’une comédienne a un rôle dans une pièce moderne, elle va trouver son couturier, lui indique le milieu, le personnage et lui donne carte blanche. Alors, le couturier s’enferme, médite, puis, la veille de la première représentation, apporte les toilettes dans une caisse. La

comédienne passe les robes, entre en scène, et, si l'on applaudit les toilettes, ce qui arrive parfois, c'est le couturier qu'on applaudit. Je veux établir que l'artiste dramatique n'a fait pas aucun effort de composition, n'a mis aucun art personnel dans la façon dont elle est costumée. Il n'y a là qu'une réclame pour un faiseur, bon ou mauvais.

Et cela est si vrai que le faiseur, le lendemain de la première représentation, fait passer des notes dans les journaux. La scène devient une vitrine de magasin, les comédiennes ne sont plus que des mannequins sur lesquels les spectatrices viennent voir des robes. Une mode est parfois lancée de cette manière. La Comtesse veut une robe comme celle de Mlle. Pierson; la marquise préfère la tunique de Mlle. Croizette, et elle exige des garnitures pareilles. C'est un concours entre les actrices, c'est de la gravure de mode portée au théâtre. Les reporters se mettent de la partie, décrivent minutieusement les moindres noeuds du ruban. Et, dans la salle, le couturier qui a habillé ces dames est plus ému que l'auteur qui a écrit la pièce.

Remarquez que je trouve adorables les toilettes d'aujourd'hui. (...). Je ne vois aucun mal à porter nos modes au théâtre et à confier la composition des toilettes aux faiseurs qui habillent nos femmes et nos filles; c'est là du naturalisme excellent, c'est là réalité de nos salons mise sur planches. (...). Seulement, il faut bien constater que le talent de la comédienne n'est là pur rien et que, si la collaboration du couturier s'imposait à l'avenir comme une nécessité du succès, ce serait tout un côté de l'art dramatique retranché.

Il y a, d'ailleurs, des symptômes inquiétants. Les toilettes deviennent trop uniformément riches. Elles perdent tout caractère. La pente était fatale. Il ne s'agit plus de s'habiller pour que le costume complète le personnage, soit l'indice d'une situation ou d'un tempérament; il s'agit de s'habiller magnifiquement, de manière à obtenir un murmure d'admiration dans la salle. En un mot, la comédienne disparaît, la femme reste. Et, du côté des hommes, un mouvement parallèle se produit; les comédiens suivent les modes, visent uniquement l'élégance; il n'y a plus que les comiques qui veulent bien composer des costumes. Voilà où nous sommes. Les belles dames, je le répète, vont au théâtre comme elles iraient dans les salons des grandes couturières, consulter des images et examiner des modèles.

Certes, il est certain que, si ces mêmes belles dames consentent à s'encanailler en allant voir *L'Assomoir*, elles n'y trouveront pas des coupes nouvelles de tuniques, ni des idées de garnitures pour les prochains bals de la présidence. Elles ne pourront ni se pâmer, ni chuchoter, ni discuter sur la traîne de celle-ci ou sur le tablier de celle-là. Seulement, elles feront preuve – comment dirais-je? –, elles feront preuve de naïveté et de légèreté si elles jugent mal habillés les artistes de l'Ambigu. Ils sont mal mis,

mais ils sont superbement habillés. Tout l'art du costume, au théâtre, est dans cette difference.

(...).

Certes, comme conclusion à cette rapide étude, je ne pretends pas que le costume ouvrier doive régner à la scène. *L'Assomoir* reste à part. Je prends uniquement les costumes de *L'Assomoir* comme un exemple excellent de la composition de personnages modernes dans un milieu exact, et je voudrais voir une conscience et une intelligence pareilles chaque fois qu'on monte une pièce dont l'action se passe de nos jours. Les toilettes y perdraient sans doute en richesse, mais elles y gagneraient en vérité et en art. Elles n'intéressaient peut-être plus les personnes qui ne s'amuse pas au théâtre quand les acteurs sont "trop mal habillés", seulement, elles feraient la joie de celles qui voient autre chose, dans la littérature dramatique, qu'une question de couturier et de modiste. [Émile Zola, «L'Assomoir au théâtre», in: *L'Assomoir, drame en cinq actes et huit tableaux*, de William Busnach e Octave Gastineau. Paris: Charpentier, 1881]⁶³.

A este propósito, invocamos as declarações de Pinheiro num volume que, não sendo estritamente autobiográfico, complementa argumentos e ideias invocadas naquele espaço. Referimo-nos ao *Teatro Português*, publicado em 1909, em que o mesmo denuncia, como obstáculo à demanda do naturalismo em cena, a riqueza das *toilettes*, prática de afirmação profissional em correspondência ao "gosto do público", verificada sobretudo entre as actrizes, e a resultante inadequação às personagens interpretadas. Embora não dissocie o naturalismo da convenção teatral, dado o nexo entre a estética e os limites da cena ("o naturalismo no teatro é convencional"⁶⁴), aponta como uma incoerência estética a disparidade entre a caracterização interna ("maneira de dizer" e de exteriorizar sentimentos) e a caracterização externa (que compreende o vestuário, adornos e pintura facial), prejudicial à ilusão teatral. Neste sentido, evoca a demanda do luxo em cena, o decorrente "duelo de trapos" e a imagem para o actor de manequim de elegâncias, referida por Santos e Zola:

A naturalidade de uma personagem não consiste só na maneira de dizer e de sentir; consiste, e muito principalmente, no seu aspecto exterior, desde a caracterização até ao vestuário. Vestir e caracterizar bem e com propriedade a personagem, deve ser um dos primeiros cuidados do actor. E é, justamente, essa falta

de cuidado que notamos na maioria das nossas atrizes, que, quase ou quase sempre, erram por completo essas condições principais e essenciais.

O luxo desmesurado das *toilettes* das nossas atrizes invadiu por tal forma os nossos palcos, tem-se enraizado de tal maneira no falso bom gosto do público, que preciso é pôr-se um dique à corrente, impetuosamente falsa, que tenta destruir por completo a ilusão teatral.

As atrizes que têm de reproduzir em cena uma criada, por exemplo, vestem-se por forma tal que, à sua aparição em cena, julgamos ver uma fidalga. São tais os arrebiques, as jóias, o avental arrendado, a meia de seda, o sapato de polimento; é tal a preocupação de serem airozas, gentis, formosas, que, em lugar de nos darem a ideia perfeita de uma *serva*, dão-nos a ideia de uma máscara em *costume de soubrette*.

E das *criadas* às *patroas*, vai num crescendo assolador.

Quantas vezes temos visto atrizes interpretando esposas de modestos industriais, de pobríssimos amanuenses, trajando por casa, em *toilette* matutina, riquíssimos vestidos de seda, que fariam inveja a muita fidalga rica! Não se preocupam as atrizes com o meio em que vivem as personagens; preocupam-se com o meio em que elas próprias vivem ou querem aparentar viver. Visam a que as reconheçam gentis, luxuosas, ricas, cheias de atractivos e de encantos, para facilmente adquirirem adoradores das suas próprias personalidades, em vez de admiradores do seu talento. Vestem luxuosa e ricamente, empastam as faces de carmim, rasgam os olhos a nankim, adornam de jóias falsas as orelhas, o colo, os dedos, e julgam ter assim conquistado o aplauso do público e a celebridade artística!

Pois enganam-se somente a si próprias! Os espíritos que não correm atrás destas belezas postiças, reconhecem a inferioridade do talento daquelas que, só pelo luxo desmedido e pela vermelhidão das faces, tentam classificar-se atrizes! Pois, convençam-se, minhas senhoras, que as consideramos simples manequins, em permanente exposição para a conquista dessas sedas e dessas jóias. [PINHEIRO 1909: 84-87].

Santos impõe ainda limites, que então se testavam, ao realismo cenográfico, configurando o debate, que perdurou até ao século XX, entre as convenções teatrais estabelecidas e a tendência para convocar o real em palco: «Voltando à questão das luxuosas *mise-en-scènes* e de não querer dar o falso pelo verdadeiro, direi que ninguém procurou ser mais realista do que eu, mas muitas vezes era obrigado a retroceder e a transigir, porque o teatro tem uma óptica convencional, e o realismo as suas barreiras.» [SANTOS 1885: XXVIII].

Para a senda do realismo cenográfico tendente ao luxo convergem, além das encenações da Rosas & Brasão, as de Lucinda Simões. A actriz associa a captação do público madrileno, em 1883, ao figurino com que se apresenta em cena; associação secundada pelo testemunho de Chaby Pinheiro, aquando da apresentação da companhia de Lucinda, em 1900, em Buenos Aires, na qual, perante uma plateia que estranha a língua portuguesa falada em palco, o guarda-roupa e a cenografia assinalam uma viragem positiva na receptividade:

Chegou a noite da estreia (...) e, quando desci do camarim para entrar em cena, achei os ânimos muito agitados... e o público numa certa algazarra.

Perguntei o que havia e responderam-me que parecia que se estavam rindo e havia má vontade.

Reflecti... e restabeleci as coisas no seu pé. A primeira pessoa a falar era a Bárbara. É uma artista magnífica no seu género... não era uma juventude... para exibição!

Entrou em seguida a Maria das Dores, com a sua voz da cabeça e a sua figura rechonchuda!

Isto não é diminuir valor, mas tratava-se de um público que não conhecia os artistas e os estava julgando à primeira vista.

A terceira entrada foi o actor Bayard, com uma rouquidão tremenda, não se lhe entendendo uma palavra.

E disse comigo: “Eu lá fora na sala... estava na mesma disposição!...

Pelo sim, pelo não, como ainda tinha tempo, corri ao meu camarim e vesti a *toilette* mais bonita e apropriada que tinha e mudei para um lindo chapéu.

Quando entrei em cena, já serenaram mais os ânimos.

O diálogo que tinha nessa cena era insignificante. Entretanto, quando saí de cena, já diziam: “- Es guapa!...”. Já era alguma coisa de ganho.

No segundo acto, havia uma frase minha: “Sou sempre bem recebida quando o quero ser!”. Creio que nessa frase foi toda a minha alma com todo o meu querer e sentir, porque, quando a terminei, o teatro – como se costuma dizer em termos cénicos – o teatro veio abaixo com a ovação.

Daí em diante, foi aumentando o entusiasmo até ao final da peça [*Demi-monde*] que terminou quase em apoteose. [SIMÕES 1922: 151-152];

(...). Naquele tempo, as companhias que passavam por Buenos Aires não se importavam com a montagem dos espectáculos.

Sarah Bernhardt, Coquelin, quase todos se contentavam com os péssimos cenários e as impossíveis mobílias do teatro. [PINHEIRO 1938: 104];

Fui para a plateia assistir ao *Demi-monde*.

Ao subir o pano houve longo sussurro na sala. A cena estava muito bem arranjada, mobilada com propriedade. O Cristiano, elegantíssimo, num criado bem estilizado. Começou o diálogo, e as fisionomias dos espectadores contraíram-se, no esforço de compreender; perto de mim, alguém disse alto: “- Pero hablan chino!”.

De onde em onde, uma palavra mais compreensível para eles provocava um murmúrio de satisfação. A entrada de Lucinda foi saudada com palmas, e a representação animou; soava melhor, àqueles ouvidos contrariados, a dicção marcada da grande actriz. Perto, numa frisa, uma voz feminina murmurou: “- A esta la entiendo!”.

O acto acabou, porém, friamente.

No segundo acto, o gabinete da Sans-Gêne – com as paredes de cetim vermelho mosqueado com abelhas de oiro – maravilhou a sala. A entrada de Lucinda encantou-a. A elegância das actrizes e dos actores acabou de conquistá-la; a partida estava ganha.

Na segunda noite, estreei-me no *Francillon*.

Logo ao subir do pano houve uma estrondosa salva de palmas à encenação; a cena representava um jardim de inverno e estava cheio de plantas verdadeiras dos viveiros municipais, com mobiliário riquíssimo – era a primeira vez que uma companhia recorria às grandes casas para mobilar a sua cena. Os magníficos cenários eram os mesmos com que Lucinda pusera as peças no Condes, e que, como se sabe, provocaram uma verdadeira revolução nos processos rotineiros de Lisboa; tinham sido afinados e retocados no Rio. Buenos Aires nunca vira coisa assim e a montagem foi um dos grandes motivos de êxito. [PINHEIRO 1938: 106].

Apesar do pioneirismo de levar ao palco peças da nova dramaturgia, a exemplo de Zola (*Teresa Raquin*⁶⁵) e de Ibsen (*Casa de Boneca*⁶⁶), o repertório da actriz é maioritariamente de alta comédia, ao qual imprime uma demanda cenográfica, que, na sua novidade, não deixa de acarretar alguns riscos prejudiciais à própria encenação. Disto nos deixa memória o mesmo Chaby no relato sobre a montagem de *Cyranno de Bergerac*⁶⁷. Refere-se à noite de estreia, a 22 de Julho de 1898, no Teatro D. Amélia:

(...). Os lustres eram, como tudo, “a valer”, e neles ardiam verdadeiríssimas velas de cera; devido às correntes de ar derivadas do contacto com a sala, começaram a derreter-se em cima dos rutilantes “marqueses” [actores em personagem], que não sabiam se se haviam de safar, salvando os fatos, ou de ficar, respeitando estoicamente a marcação. Começou, pois, a meia voz, um diálogo que se intercalava com os versos – e que chegava até às primeiras filas, poiso certo dos “terríveis”.

Era assim:

- (um verso de Rostand).

Uma voz abafada:

- Oh! Sampaio estás todo pingado.

- (... outro verso).

- Bellard, estás com o capindó numa lástima.

- (... outro verso).

Um marquês pingado na cara:

- Irra, que estou a queimar-me!

E assim prosseguiu o acto, entre a chacota de alguns espectadores, os *schiu* prolongados de outros, desequilibrado, desengonçado, chocho. [PINHEIRO 1938: 73-74].

Estas e outras demandas na convocação do realismo em palco, a exemplo da presença em cena de animais não treinados, desde cães a cavalos, – ensejo para um anedotário, registado quer por Isidoro⁶⁸ quer por Abranches⁶⁹ – remetem-nos para a qualidade do teatro enquanto processo em devir, nomeadamente, na procura de soluções igualmente verificadas noutras linguagens artísticas, para cujos saberes muito contribuíram as tentativas e os erros.

Tendências e confusões: a gestão privatizada da “coisa pública”

Em 1891, final da terceira fase administrativa (1889-1892), Rosa alude a uma conturbação interna associada ao descontentamento de actores pertencentes à empresa societária «(...) a administração seguia atribulada, perdia-se muito tempo a congregar elementos revoltos, pensava-se demasiado em assembleias gerais.» [ROSA 1915: 214]; na sequência da qual, para evitar o “desmoronamento”⁷⁰ da companhia, o actor Carlos Posser passa de escriturado a societário⁷¹, a fim de poder assumir o cargo de administrador gerente, ficando afastado desta incumbência Augusto Rosa⁷² – «(...) [pondo] de parte aqueles que tinham administrado o teatro durante onze anos!» [ROSA 1915: 216]. Desta administração, que só durou seis meses, retém-se, entre as medidas tomadas, o

afastamento, ainda que momentâneo, do figurinista colaborador da companhia, Carlos Cohen⁷³. A 28 de Abril de 1892, Posser abandona o cargo, sendo substituído por Augusto Rosa, o que não terá agradado aos elementos revoltos, pois ainda nesse mesmo mês, a sua administração termina “num poente forçado”⁷⁴, sugerindo uma manifesta oposição (“porque o ambiente formado em volta de nós também não era agradável”⁷⁵). Deste modo, é decidido em assembleia terminar o contrato antes do prazo da adjudicação (1895) e devolver o teatro ao Governo no fim da época de 1891/1892⁷⁶.

Entre as razões da crise interna e subsequente dissolução da sociedade, Rosa cita através da imprensa, que não poderia deixar de reagir ao acontecimento, as dificuldades financeiras da companhia, face ao desequilíbrio entre receitas e despesas, facto que se revela não constituir surpresa, atribuído à pouca afluência do público e à não participação do Estado numa iniciativa cuja bitola não se quer baixar, pedindo-se a intervenção do governo no sentido de diligenciar a permanência do colectivo no D. Maria. Alude-se aos actores principais da Rosas & Brasão enquanto “insubstituíveis”⁷⁷, responsáveis pela elevação e progresso artístico⁷⁸ do teatro nacional, não só nos processos (dicção, contracena e *mise-en-scène*⁷⁹), como pela apresentação de um repertório clássico e moderno, entendida a companhia como a mais apta “ao desenvolvimento da nossa literatura dramática, agora renascente”⁸⁰:

Como ontem dissemos, em notícia de última hora, a empresa societária do Teatro Nacional, vendo que a sua receita cada vez conseguia menos acorrer à sua despesa, resolveu dissolver-se e entregar o teatro ao governo (...). [Anon., in: [*Diário*] *Popular* (04-05-1892), apud: ROSA: 1915: 221];

Pois bem, o público que deveria reconhecer o sacrificio desses artistas, que devia concorrer pressuroso aos seus espectáculos, quando eles nos representam tão distintamente como na Comédie, o *Monde où l'on s'ennuie*, de Pailleron; *A princesa de Bagdad*, de Dumas Filho; a *Fedora*, de Sardou; o *Hamlet*, o *Luís XI*, *César de Bazan*, etc., quando nos fazem conhecer o moderno repertório alemão, quando nos representam o *Alfageme* e os melhores originais de escritores contemporâneos, esse público, de que também tu, leitor, fazes parte, dirige-se muito tranquilamente para qualquer coliseu a ouvir as corneteiras ou a admirar a bela Zéfora.

(...).

Parece que a empresa societária do teatro nacional de D. Maria resolveu entregar o teatro por não poder sustentá-lo por mais tempo à devida altura.

(...).

Entretanto, o governo é que não pode permanecer indiferente a estas questões de arte e cumpre-lhe resolver o problema de maneira a que o teatro nacional não morra de vez. Se uma protecção bem entendida pode salvá-lo, que venha antes que o doente sucumba. [João Mussy, «Uma crise artística», in: *A Tarde* (03-05-1892), apud: ROSA 1915: 223-224];

Indicam-se vários expedientes, suscitam-se diferentes alvitre; todos os caminhos vão dar a Roma.

O essencial é prender ao teatro de D. Maria os prófugos que pretendem abandoná-lo, e manter-se esse teatro no ponto de honra que forçosamente ele tem de ocupar. Exige-o a dignidade da Arte, o futuro da literatura dramática e os imperiosos interesses que se prendem a essa questão capital. [G. C., «A crise do Teatro de D. Maria», in: *Diário Ilustrado* (27-04-1891), apud: ROSA 1915: 221].

A crise que neste momento se declara não podia deixar de aparecer, mais cedo ou mais tarde, e não é surpresa para ninguém.

A sociedade empresária de D. Maria, cujos directores se têm esmerado, desde que estão à testa da empresa, em elevar o nosso teatro à altura dos melhores do estrangeiro, (...) merecia, contudo, mais decidida protecção da parte de todos, especialmente daqueles que estão em circunstâncias de dar o exemplo.

(...).

Sejam quais forem as condições do [novo] concurso não me parece possível manter o Teatro à altura do seu nome e da sua reputação senão contando com o auxílio dos actores que actualmente fazem parte da empresa.

(...).

(...) poderá tolerar-se que o teatro de D. Maria desça à categoria de uma cena de segunda ordem, e deixaremos de ver no nosso primeiro palco actores como Brasão, os dois Rosas, Rosa Damasceno e Virgínia? [Colares Pereira, «Crónica teatral: A crise do Teatro de D. Maria», in: *O Tempo* (05-05-1892), apud: ROSA 1915: 225].

No final da época 1891/1892, a Sociedade pede que o contrato seja rescindido pelas épocas em falta (1893-1895), no que é atendida por decreto publicado no *Diário do Governo*, 19 de Maio de 1892, fazendo-se publicar no mesmo órgão e na mesma data o programa do concurso para adjudicação do Teatro. A empresa decide concorrer, reduzindo, desta feita, os societários aos três titulares (“livres de peias de assembleias

gerais”⁸¹) e mantendo na companhia as actrizes principais na condição de escrituradas (“uma vez que não continuavam a ser nossas associadas”⁸²), à excepção de Emília dos Anjos, esposa do dramaturgo António Enes, que recusou. Para o efeito, a empresa é registada sob o nome Rosas & Brasão⁸³. E, na vantajosa condição de concorrente único, pede uma alteração ao programa, que é acatada pelo governo. Deste modo, é aberto novo concurso, introduzindo-se, a seu pedido, no novo programa, a não obrigatoriedade de a empresa concessionária pôr em cena peças originais portuguesas de guarda-roupa:

[Refere-se à Condição 9ª, Artigo 1º]: A antiga [condição] dizia: “A empresa a que for adjudicado o teatro será obrigada a pôr em cena peças originais portuguesas, que pelo seu merecimento sejam dignas do teatro nacional.

Só deixa de ser obrigatória esta concessão, em referência às peças de grande espectáculo”.

A mesma condição no último programa tinha a seguinte modificação: “Só deixa de ser obrigatória esta condição, em referência às peças de grande espectáculo e às chamadas peças de guarda-roupa.”» [ROSA 1915: 229].

Esta medida preventiva pressupõe uma tentativa de rectificação, por parte da Rosas & Brasão, de opções antes tomadas que terão levado ao desequilíbrio financeiro, e vai suscitar a reacção dos dramaturgos que, na sua maioria, tinham colaborado com a companhia e que, desta forma, vêem submetida à consideração da empresa a produção referente aos dramas históricos nacionais, como vimos, em fase de proliferação.

Fernando Caldeira será o mediador entre a companhia e os autores que, perante a ocorrência, convocam uma reunião na redacção do jornal *Novidades*. Nesta, o referido dramaturgo apresenta uma carta assinada por Augusto Rosa em representação da Rosas & Brasão, assegurando a intenção de continuar a trabalhar com os seus habituais colaboradores (“até de impacientemente desejar os seus originais”⁸⁴) e argumentando ter sido a medida cautelar contra outro ou outros dramaturgos que, entretanto, pudessem surgir: «(...) não era certamente precisa em quanto os autores dramáticos fossem somente os que constituem essa reunião, mas (...) pode convir para resistir às exigências demasiadas de um que possa aparecer.» [ROSA 1915: 230], e subsequentemente, contra o insucesso financeiro de uma empresa que depende exclusivamente de um público descrito como “limitadíssimo”. Ainda na mesma carta, a empresa ameaça abandonar o Teatro Nacional caso não conte com o apoio deste grupo de influência nos meios

jornalístico e político, contando mudar-se para o Teatro da Rua dos Condes⁸⁵: «Viver o teatro de D. Maria com a única protecção do limitadíssimo público que ainda o prefere aos circos e às operetas, e viver sem a protecção dos autores e dos jornalistas seria difícil; com a sua manifesta hostilidade, seria impossível.» [ROSA 1915: 230-231].

Se, por um lado a empresa se defende da ruína financeira, recentemente experienciada pela encenação, em três épocas consecutivas (1889-1891), de seis peças de guarda-roupa⁸⁶ – fora aquelas que não o sendo, mereceram um investimento não compensado pela afluência do público – ; por outro lado, os dramaturgos, reconhecendo os méritos de uma companhia que desejam manter no Teatro Nacional e, ainda que compreendendo as suas razões⁸⁷, não podem aceitar que seja esta a ditar os termos por que se rege o teatro público, com influência na produção dramaturgica nacional, alegando que o seu protesto não é contra a Rosas & Brasão, mas contra o governo⁸⁸. A questão passava de facto pelo governo que, sem investir na produção da companhia, equiparando-a a uma empresa do mercado, decide reduzir-lhe os encargos, ainda que contrariando desideratos programáticos do Teatro Nacional. O impasse é resolvido a favor da empresa, protestando os dramaturgos o apoio à sua candidatura⁸⁹, pelo que a mesma, embora já não concorrente único⁹⁰, decide prosseguir no concurso e nos termos do programa estabelecido⁹¹. Como compensação aos autores dramáticos, a Rosas & Brasão «(...) oferecia a novidade de dedicar-lhes a 15.^a récita dos seus originais, revertendo para eles o produto respectivo sobrança da despesa seral.» [SEQUEIRA 1955, I: 398]. Nesta dissensão, a resolução encontrada não foi de molde a satisfazer os dramaturgos, não ficando, portanto, a questão sanada, e radicando Augusto Rosa neste incidente a saída da Rosas & Brasão, volvidos anos, do Teatro Nacional: «Seis anos depois, por despeitos, invejas, malquerenças e vingança longamente arrecadada, éramos, por decreto, varridos e escorraçados do teatro (...).» [ROSA 1915: 239].

A partir de 1890 (fim da terceira, mas principalmente, na quarta e última fase administrativa) assiste-se a uma predominância, no repertório da companhia, de peças de pendor naturalista. A mudança de enfoque do romantismo na primeira e segunda fases administrativas, para o drama histórico, na terceira, e o naturalismo, na quarta, «(...) reflecte exactamente a evolução dramaturgica do século.» [REBELLO 1978: 44]. Nesta última linha, além das já mencionadas obras de Daudet e de Sudermann, enfileiram peças de Teixeira de Queirós⁹², Joaquín Dicenta⁹³, Angel Guimerá⁹⁴, e os primeiros textos naturalistas de João da Câmara⁹⁵, Marcelino Mesquita⁹⁶, Eduardo Schwalbach⁹⁷, Alberto Braga⁹⁸ e Abel Botelho⁹⁹.

Da actividade da Rosas & Brasão no Teatro Nacional, Rosa retém ainda a sua equiparação a uma embaixada teatral, evocando, para o efeito, a organização de uma récita, em 1882, no âmbito da visita do rei de Espanha¹⁰⁰; a retoma das digressões do Teatro Nacional ao Porto, em 1883¹⁰¹; o agenciamento da apresentação, em Lisboa, de artistas de renome internacional e respectivas companhias, nomeadamente, Marie Favart (1884), Coquelin (1886 e 1887) e Sarah Bernhardt (1888)¹⁰²; o prestígio alcançado pela companhia além-fronteiras, seja, em 1881, na captação da atenção da imprensa francesa, culminando numa carta de felicitação de Dumas Filho¹⁰³, seja, em 1898, na publicação de um artigo sobre o teatro do país, elegendo-se a Rosas & Brasão como seu representante¹⁰⁴, seja, ainda, na presença do Teatro Nacional no Brasil, nas digressões empreendidas em 1886, 1887 e 1893¹⁰⁵ e no convite de deslocação a Madrid, em 1897, que, contudo, não se chegou a realizar¹⁰⁶. Prestígio internacional secundado por pares na profissão, entre os quais se cita Coquelin – que a considera, depois da *Comédie*, a companhia mais bem organizada da Europa, pela homogeneidade do elenco e pelo gosto e fidelidade plástica das *mise-en-scènes*¹⁰⁷ –, e Antoine – que enfileira os irmãos Rosa entre os grandes actores europeus¹⁰⁸.

Ao assumido acautelamento contra eventuais dramaturgos que não fizessem parte do grupo dos colaboradores da Rosas & Brasão, convergem relatos memorialísticos na ideia do fechamento da companhia no que respeita, quer à distribuição dos papéis – e oportunidade de outros actores se virem a destacar –, quer à integração de novos elementos. Os referidos conselhos de J. C. dos Santos a António Pedro, quanto ao repertório que desenvolve na Rosas & Brasão, apontam para a circunstância da atribuição a este actor de papéis menos relevantes, configurando-se num recado aos titulares da companhia. Um memorialista que não consta do *corpus* desta tese, Chaby Pinheiro, nota que: «(...) em dezoito anos de gerência, só se estrearam naquele Teatro cinco rapazes: Ferreira da Silva, Fernando Maia, Carlos Santos, Cristiano de Sousa e eu.» [PINHEIRO 1938: 59]; acrescentando num parêntesis: «(Por sinal que nenhum de nós parou lá muito tempo...).» [Ibidem]. António Pinheiro, no início de carreira, recém-formado no Conservatório, refere ter desempenhado pequenos papéis durante três épocas consecutivas: «Durante as épocas de 1887 a 1890 que estive no Teatro de D. Maria, só fiz rábulas (...).» [PINHEIRO 1924: 303]; à excepção de três de “maior tamanho”¹⁰⁹, um dos quais, D. Sebastião, na peça *Alcácer Quibir*¹¹⁰, ainda assim, um «(...) papel apagado, não dando relevo algum a essa figura quase lendária do rei sonhador e desejado.» [Ibidem, 306]. Em 1891, o actor interrompe a sua colaboração na companhia¹¹¹. No contingente

feminino, evocamos a célebre frase de Lucinda do Carmo sobre a atriz principal, Rosa Damasceno, – “ela arrematara por noventa e nove anos todas as ingénuas”¹¹².

Na época de 1897/1898, devido a “desinteligências pessoais e artísticas havidas entre a Rosas & Brasão”¹¹³, saem do Teatro Nacional, para o Teatro da Trindade (então sob a exploração de Sousa Bastos), Carlos Posser, Ferreira da Silva, Virgínia Dias da Silva e Augusto de Melo¹¹⁴. Aos nomeados acrescenta-se, entre os “descontentes”¹¹⁵ com a gerência, o actor Fernando Maia, o dramaturgo Lino de Assunção, e António Enes – mentor da reforma do Teatro Nacional, da qual sairá o decreto de 4 de Agosto, publicado no *Diário do Governo* a 11 de Agosto de 1898¹¹⁶, assinado pelo ministro do reino, José Luciano de Castro¹¹⁷ – ironicamente, o mesmo ministro que, dezoito anos antes, assinara o contrato da primeira adjudicação do Teatro à Rosas & Brasão¹¹⁸. A reforma tinha por intuito acabar com a exploração do Teatro por empresas e voltar ao modelo de 1853¹¹⁹, de administração estatal, cabendo ao governo organizar e fiscalizar uma companhia formada em sociedade de artistas.

Dos postulados do referido decreto, Rosa retém alguns excertos, nomeadamente, os termos perfunctórios com que refere a actividade da companhia, assim como o intuito de não confiar às empresas concessionárias os destinos do Teatro Nacional. E argumenta que, no caso da sua empresa, os interesses da instituição foram acautelados, invocando, para o efeito, o prémio instituído, por iniciativa própria, em 1886, e a atribuição da receita da décima quinta apresentação de uma peça nacional aos respectivos dramaturgos¹²⁰, bem como o verificado incremento da dramaturgia nacional, para além da excelência do elenco e das montagens, mantida ao longo dos anos da sua administração:

Depois de dezoito anos de administração, que, dizia a representação [o decreto], *não fora absolutamente prejudicial à arte e literatura*, nem, dizemos nós, muito imbecil, de darmos, por meio de prémios, incentivo à mesma literatura dramática; dessa literatura ter florescido durante a nossa gerência; da companhia ter sido sempre composta dos melhores elementos artísticos; de se terem, como é notório, representado peças admiravelmente; de havermos sido elogiados em tempos idos pelo próprio governo, é que surge o monumental decreto para reformar o teatro nacional, a fim de não *confiar apenas ao estímulo do interesse das empresas o prestígio e o bom nome do que deve ser o teatro normal português!* [ROSA 1915: 285-286].

Sublinha ainda o facto de a concessão à futura sociedade ser “por tempo ilimitado”¹²¹ (Art. 1º do Capítulo 1º), e destaca o parágrafo (3º, do Artigo 7º) que ia “ferir directamente”¹²² o irmão, actor reformado havia treze anos: «Não poderão ser admitidos na sociedade artistas *reformados* ou *aposentados* do antigo teatro normal. Será, porém, lícito à sociedade escriturar esses artistas» [citado por ROSA 1915: 286-287]. Embora nos termos do decreto, João Rosa pudesse permanecer no Teatro, na qualidade de escriturado, tal se afigura inaceitável, perspectivado como uma despromoção hierárquica daquele actor que afectaria o prestígio da tríade, razão da “solidariedade moral”¹²³ e recusa de Augusto e de Eduardo Brasão. Deste modo, o referido parágrafo é entendido como um ataque (“uma bala no cano da espingarda”¹²⁴), ainda que não calculado (“vai ferir imprevidentemente um artista da categoria de meu irmão, da grandeza de meu irmão”¹²⁵), e que, por associação, atinge a Rosas & Brasão, culminando no que entende ser uma “expulsão”¹²⁶: «Foi uma espécie de vassoura municipal que varre à noite o lixo das ruas.» [ROSA 1915: 288]. Mas, independentemente do referido parágrafo, outra circunstância obsta, como admite Rosa, à permanência dos três elementos, designadamente, o modelo parlamentar inerente à organização em sociedade, ao qual o depoente não se conforma, acostumado, havia pelo menos seis anos consecutivos, aos comandos. E menciona o único elemento que, em 1892, se recusara aderir à administração oligárquica então proposta – Emília dos Anjos¹²⁷, actriz casada com o mentor da reforma, António Enes, e que, logo após a recusa e subsequente abandono da companhia, viria a desistir da carreira artística:

Portanto, mesmo que na generalidade aceitássemos o decreto, o que não podíamos fazer, porque de sociedades, assembleias gerais e outras complicações estávamos cansados, tão cansados, que tínhamos acabado com tudo isso em 1892, parecendo-me que também as artistas, nossas colegas associadas, à excepção de Emília dos Anjos, que não aceitou a nossa proposta, pensavam da mesma forma, visto que se escrituraram connosco, havia este pequenino, minúsculo parágrafo a impedir meu irmão e a mim, por solidariedade moral, de o aceitar. Compreende-se muito bem que não se pode ser escriturado de quem foi nosso contratado. [ROSA 1915: 287].

Rosa critica ainda um outro aspecto que, a seu ver, põe em causa a seriedade da reforma de 1898. Trata-se do artigo no qual se determina que, perante a eventualidade de a sociedade a constituir não corresponder aos requisitos, em número ou em merecimento,

reforma e decreto ficariam dados como nulos, e o teatro seria concessionado, em hasta pública, mediante o pagamento de uma renda, acautelando-se, no entanto, “os interesses dos autores” e da literatura dramática nacional:

(...) como dizia o decreto no art. 69 do cap. VI: “Se a sociedade não puder constituir-se por ser insuficiente o número ou o merecimento dos artistas que requererem para nela ser admitidos, o governo declarará sem efeito o presente decreto, e porá em hasta pública a exploração do edifício do teatro D. Maria II, mediante o pagamento de uma renda anual. No contrato que fizer acautelará, porém, os interesses da literatura dramática”.

Queria alugar o teatro! Queria ser senhorio!

Ou reformador do teatro nacional, como foi Garrett, ou um João Fernandes qualquer, um reles senhorio.

Sim, o decreto não tinha meio termo; o final não fazia sentido com o princípio – princípio tão bem-intencionado, de sentimentos tão levantados, de amor tão acrisolado à arte e à literatura dramáticas. Mas, o final, que coisa mesquinha, comercial, anti-artística! Não digo anti-literária, porque os interesses dos autores ficavam salvaguardados e a carregar em cima das costas da empresa idiota que tomasse o teatro com semelhante encargo.

O senhorio queria o dinheiro da renda e mais o direito de meter em casa do inquilino os hóspedes que entendesse dever lá encaixar. Piramidal! [ROSA 1915: 288-289].

Nesta crise, Rosa realça o apoio da imprensa e dos elementos da companhia que saíram do Teatro com os titulares¹²⁸ – perdendo, deste modo, o direito às pensões de reforma¹²⁹. Contam-se entre estes, António Pinheiro, que, na sequência da saída dos actores dissidentes, fora convidado a reintegrar¹³⁰, em 1897, a companhia, juntamente com Lucinda Simões, Cristiano de Sousa e Lucília Simões¹³¹.

Pinheiro alude à reforma como um misto de “ambições, vinganças e despeitos pessoais e artísticos” e – recorrendo às palavras de um articulista – de como esta foi incitada por uma minoria (“um grupo de descontentes”) contra a vontade da maioria, engrossada não só pela imprensa¹³², como por um público que acorreu, depois, em massa, aos espectáculos da companhia, já no Teatro D. Amélia, “numa manifestação de simpatia pelos empresários e um protesto (...) contra os factos que ultimamente se deram e que são do conhecimento de todos”¹³³. Um articulista alude ao limitado prazo dado para a

retirada do D. Maria de todo o material cénico e de guarda-roupa arrecadado em dezoito anos de actividade, configurando a ideia de um despejo ou de um “despedimento”¹³⁴, e relativiza a questão da impermeabilidade da Rosas & Brasão a novos actores com a normal impermanência verificada entre a classe¹³⁵. Pinheiro reforça, ainda, o encómio à actividade da companhia: «É de justiça dizer-se que nunca a arte teatral, entre nós, subiu tão alto, como naqueles 18 anos (...)» [PINHEIRO 1924: 298]; «(...) a encenação das peças, durante o período (..) que a Rosas & Brasão exploraram o Teatro de D. Maria II, nunca até hoje foi excedida.» [Ibidem, 307]. Afirmações que pressupõem as mudanças operadas, na transição do século, no meio teatral, consubstanciadas em vários factores que incluem a mudança da Rosas & Brasão para o Teatro D. Amélia, onde pontifica S. Luiz Braga, empresário associado ao desaproveitamento artístico do elenco, à economia das montagens no género declamado e ao investimento, entre 1905 e 1907, no género musicado, alegada razão da saída, em 1905, de Eduardo Brasão e de outros elementos, data a partir da qual a Rosas & Brasão se desagrega, só por tradição mantendo-se o seu nome referido ao Teatro D. Amélia¹³⁶. Numa entrevista a Eduardo Brasão Filho, compilador das memórias do pai, Lucinda Simões salienta a grande vantagem do visconde no acolhimento da companhia, insinuando que aos irmãos Rosa e a Brasão não foram dadas as devidas contrapartidas, quer pelo espólio trazido quer pelo repertório, na sua opinião, desperdiçado:

- A companhia do D. Amélia, Eduardo, foi a mais extraordinária que se reuniu!

- Era então deveras boa?

- Se era!

(...).

- Lucinda Simões sorriu-se, ia falar, mas lembrou-se que as suas palavras iam ser escritas!

E quantas coisas interessantes nos diria a grande actriz?!... mas continuou:

- Esse negócio com a empresas Rosas & Brasão foi o mais assombroso que se tem feito.

- Sim?

- Imagina tu que a empresa trouxe para o D. Amélia um repertório de 43 peças primorosamente montadas, mobiliário riquíssimo, arquivo, cenários assombrosos do pincel do grande Ma[n]ini, enfim, um repertório que qualquer empresário, sabedor do seu *métier*, teria aproveitado para muitas épocas. Pois o negócio fez-se não entrando em linha de conta nenhum destes pertences.

- E o repertório, durou muitas épocas?

Lucinda sublinhou a frase e disse:

- Uma só, Eduardo...

- Como pode ser?

E a grande actriz cortou o assunto para falar das grandes criações de meu pai, do João e do Augusto, durante essa época... [BRASÃO 1925: 188-190].

Ao espírito de iniciativa, e até, combativo, com que Rosa se nos apresenta no primeiro volume de memórias, aquando no Teatro Nacional, e, mesmo, à euforia com que descreve a transferência da companhia para o D. Amélia, associada à afluência, além do público fiel, de novos públicos (dado o preço mais barato dos ingressos), à boa situação financeira, ao alívio do trabalho administrativo e à dedicação exclusiva ao trabalho artístico, opõe-se, no segundo volume, a imagem que nos devolve de si enquanto “timorato” perante a empresa e o empresário, sugerindo não ter voto activo na escolha do repertório:

Para nós o contrato era magnífico, porque, além de nos instalarmos num lindo teatro de grande rendimento, ficávamos livres de invejas, ódios, dependências oficiais, requerimentos, pedidos de licenças, imposições, fiscalização; tudo, absolutamente tudo. Burocracia posta de banda e somente a parte artística a preocupar o nosso cérebro. Respirava-se, enfim. [ROSA 1915: 292];

(...) mas o golpe violento em nada nos afectava materialmente.

Bem pelo contrário.

A empresa Rosas & Brasão, conhecida em todo o país, havia muitos anos que levava ao teatro uma população flutuante, que, como um carreiro de formigas, para ali se dirigia; mas esse carreiro, que durante anos se encaminhou para aquele lado [T. D. Maria II], desviar-se-ia para outro e até aumentaria, embora, ao começo, algumas formigas habituadas ao antigo caminho para lá se dirigissem antes que o seu olfacto lhes indicasse o novo celeiro. [ROSA 1915: 293];

(...) e muita gente, muita, (...) nos ia ouvir pela primeira vez num teatro que lhe dava a faculdade de ver e ouvir por pouco dinheiro aqueles que conheciam de nome, mas que nunca tinham visto, porque não tinham lugar para isso no Teatro de D. Maria. [ROSA 1915: 294];

Conhecia muito bem esta peça [*Sansão*, de Henri Bernstein¹³⁷], porque a li logo que foi publicada na *Ilustração*.

Gostei imenso do papel do protagonista, ficando com um desejo enorme de o representar. Nunca me atrevi a falar nisto ao visconde S. Luiz Braga, gerente da empresa. Fui sempre um timorato.

O receio de que a peça pudesse cair e o terror de que pudesse cair pelo mau desempenho que eu desse ao papel fizeram com que nunca me atrevesse a manifestar o empenho, o prazer que eu teria em pôr de pé tão complexa personagem. Um dia, porém, o visconde disse-me:

- Vou ensaiar o *Sansão* e tu vais fazer o Brachard, o protagonista.

De resto, ele estava bem ao facto do amor que eu tinha àquele Brachard, ideado por Bernstein.

Ora, caindo toda a responsabilidade sobre as costas do gerente, que as tem largas, os meus receios diminuíram muito. Cabia-me apenas a responsabilidade do desempenho do papel. [ROSA 1917: 13].

No teatro declamado, à busca de novos repertórios e de outras linguagens de palco, na senda do naturalismo e, mesmo, do simbolismo¹³⁸, não corresponde a expectativa cristalizada do grosso do público, nem o investimento dos empresários da praça teatral, mais interessados em apostas seguras. No tocante à dramaturgia nacional de factura naturalista, Luiz Francisco Rebello aponta a relativa estagnação do repertório do D. Amélia – onde, com raras excepções, o teatro francês de *boulevard* assentou arraiais¹³⁹ – comparativamente com o que será apresentado no Teatro D. Maria, pela Sociedade Artística, na primeira década do século XX¹⁴⁰. A actividade da Rosas & Brasão, no Teatro D. Maria II, ficou, assim, vinculada na memória a um período de investimento no teatro declamado e à reunião de um escol de artistas (actores, autores, pintores, figurinistas), para cuja produção se elegeu como símbolo as peças históricas, assinalando um contraste com o período que se lhe seguiu, na conflagração do teatro de revista, no advento do cinema e na mudança de enfoque para o tempo presente, influenciando a própria linguagem, acção e ritmo das peças e dos espectáculos:

(...) o teatro histórico (...) morreu com os seus intérpretes por não terem deixado quem os substitua. Quando um pajem ou um arauto anunciava um rei ou uma rainha, não era o Brazão, o Augusto ou o João Rosa e a Falco ou a Rosa Damasceno que entravam em

cena, era o rei e a rainha, tal qual se é rei ou rainha. Quem são hoje os artistas com aquele panache? [LEAL 194-: 241];

Em evolução rápida e constante, o teatro moderno sofreu grandes remodelações, desaparecendo quase por completo o histórico e [i]nternando-se mais na vida presente, influência poderosa do teatro francês.

As peças são rápidas, de acção constante, onde vemos passar, como numa fita de cinema, caracteres e personagens tão nossos conhecidos. [BRASÃO 1925: 229].

Como já aludido no capítulo anterior, Pinheiro sublinha como herança da tríade a promoção social do actor na identificação dos seus elementos aos círculos prestigiantes, e na defesa dos trâmites considerados de maior prestígio no teatro, revertendo para o que entende ser a “dignificação” da arte e da classe: «Mas uma maior gratificação devem os artistas portugueses aos nomes consagrados dos Rosas e de Brasão./ Foi a dignificação da sua arte, foi a aceitação dos actores na sociedade portuguesa; foram os foros de pessoas *estimáveis* e *estimadas* que lhes foram concedidos.» [PINHEIRO 1924: 308-309]. Semelhante filiação socio-artística se pode atribuir a José Carlos dos Santos, actor relativamente esquecido na geração de Pinheiro, mas, talvez, mais do que este, os Rosas e Brasão ficaram associados à defesa do prestígio da arte. Neste sentido, pai e filhos Rosa são equiparados à família de artistas plásticos Bordalo Pinheiro – Rafael e Columbano: «Do meu tempo conheci duas famílias que guardavam em Portugal o templo da Arte com uma firmeza e uma galhardia admiráveis – a família Bordalo Pinheiro e a família Rosa. Pais, filhos e irmãos formaram duas legiões das mais nobres e fiéis em apostolar e praticar o culto artístico.» [Eduardo Schwalbach, apud: ROSA 1917: VIII]. A influência de Augusto e de João Rosa expande-se à formação de actores, o primeiro na qualidade de ensaiador, função que, como adiante veremos, colmata aprendizagens, e o segundo, professor do Conservatório, de quem Pinheiro se reclama discípulo¹⁴¹, e a quem, Leal, ainda que não frequentando a instituição, revê como o seu paradigma no palco¹⁴².

Rosa e Pinheiro assinalam ser os supracitados actores “descontentes”, quem teria constituído uma força de pressão nos acontecimentos (reforma e decreto)¹⁴³, os mesmos que exploram, depois, em sociedade artística, o Teatro D. Maria II, alguns dos quais aí permanecendo e influenciando nos destinos da instituição, mesmo após as reformas que se seguiram à implantação da república¹⁴⁴. Deste modo, sugere-se que, se a reforma de 1898 visava uma maior permeabilidade do Teatro, não cumpriu o seu desígnio. Apesar desta,

a mesma situação se mantinha relativamente ao desinvestimento do Estado que, ao contrário do Teatro S. Carlos, continuava a ceder o espaço sem a atribuição de um subsídio à companhia, ainda que à Sociedade Artística do Teatro D. Maria fosse concedido um empréstimo de quatro contos¹⁴⁵:

No final da época de 1897/1898, António Enes, Lino de Assunção, Carlos Posser, Ferreira da Silva, Fernando Maia, Augusto de Melo e outros, mais ou menos descontentes, mais ou menos ambiciosos, com ou sem razão, obrigaram a sair a Rosas & Brasão do teatro de D. Maria II, forçados, moralmente, pelo decreto de Luciano de Castro, então ministro do reino, datado de 11 de Agosto de 1898 em que se organizava a *Sociedade Artística do Teatro de D. Maria II*, sociedade que por entre várias reformas de vinhos e petiscos, por entre diversas machadadas, golpes, remendos e concertos, é a que ainda hoje é concessionária do Teatro Nacional Almeida Garrett, com que se crismou o *D. Maria* ou *Normal* depois da proclamação da República e que chegou ao que se viu e passou, e no que se vai passar e ver! [PINHEIRO 1924: 294].

No seguimento da sugestão de Pinheiro, evocamos um actor memorialista Carlos Santos¹⁴⁶, que, embora não constante do *corpus* deste trabalho, participou nos eventos, estreando-se com a Rosas & Brasão em 1893 para voltar ao Teatro Nacional em 1904. Ao contrário dos demais, elogia a reforma de 1898, acusando, antes, a sociedade de actores pelo desvirtuamento da lei orgânica, nas subsequentes alterações que lhe foram sendo feitas, “ao sabor das suas conveniências”¹⁴⁷, com a “cumplicidade passiva”¹⁴⁸ do Estado, dos autores, da imprensa e do público¹⁴⁹. De António Enes, retém a competência para a elaboração da reforma (que, afirma, coadjuvada por Carlos Posser¹⁵⁰) enquanto conhecedor do meio e frequentador dos palcos, na qualidade de autor dramático e de crítico de teatro, com faculdades administrativas provadas¹⁵¹. E, da reforma, propriamente dita, a minuciosidade dos seus termos, no sentido de acautelar os vários interesses em questão: dos artistas – na atenção votada ao Cofre de Socorros e Subsídios¹⁵², e divisão, entre os societários, dos lucros, no fim de cada época teatral –; da dramaturgia – na regulamentação referente aos originais e às traduções, e na obrigatoriedade da encenação de clássicos em todas as épocas –; e, por fim, da instituição – no regramento das digressões (primeiras cidades do país); na interdição da apresentação de artistas fora do Teatro, durante a época teatral; nas disposições relativas à cedência do próprio Teatro (apenas a companhias estrangeiras de valor incontestável); na normatização das relações

entre o Estado e a sociedade de artistas (mediadas pelo fiscal do governo); e, ainda, no acautelamento do funcionamento da sociedade artística (eleição de um corpo gerente incluída)¹⁵³. Entre os regulamentos da reforma alvos de maior abuso ao longo do tempo, anota o que se refere à apresentação dos actores fora do Teatro¹⁵⁴, ao qual acrescenta outros “que se foram intensificando”¹⁵⁵, associados à admissão de artistas e a alterações estatutárias em benefício de alguns, bem como à escolha dos originais a pôr em cena. As perspectivas de Carlos Santos e de Pinheiro convergem, assim, na denúncia do apoderamento por parte de um grupo da coisa pública, tendência verificada no teatro como no país, referido em termos de um “torrão de compadres”¹⁵⁶; situação indiciada pela desresponsabilização financeira do Estado e derivada conivência deste com uma gestão à medida dos interesses particulares dos sucessivos grupos que assumem a exploração do Teatro Nacional:

Vamos agora ver como as transigências, abusos, condescendências passivas, lei interpretada ao sabor das conveniências pessoais, interesses particulares e pretensões escandalosas desvirtuaram, por completo, a reforma de António Enes, desviando-a do fim honestíssimo para que fora promulgada e que, inteligente e seriamente aplicada, não teria levado o Teatro Normal ao calamitoso estado em que o vemos debater-se (...). [SANTOS 1950: 298-299];

A despeito das suas qualidades de dirigente e disciplinador, Carlos Posser não pôde evitar alguns atropelos, tais como, a entrada para o quadro dos societários de artistas apenas com um ano de aprendizagem teatral, quando a lei fundamental claramente estabelecia um período não inferior a três anos, alterações nos estatutos, servindo protecções escandalosas, no quadro dos societários, concessões feitas a uns com prejuízo de outros, benevolência na aceitação de peças originais que bem podiam ficar a dormir o sono eterno no *panthéon* do esquecimento.» [SANTOS 1950: 299].

Ao Teatro Nacional é, deste modo, adscrito um ambiente que o demarca negativamente dos restantes teatros, associado maioritariamente à atitude possessiva dos societários, igualmente referida como propiciadora de resistências de vária ordem no que à organização e disciplina diz respeito – conjuntura que acaba por afectar não só o trabalho, como a imagem da instituição e a própria vida dos societários, no seu conjunto. Se, antes da reforma do Bispo de Viseu se atribui aos societários do Teatro Nacional um relaxamento com relação ao trabalho, mormente atinente ao subsídio do Estado e aos

vencimentos assegurados¹⁵⁷ – ideia que o memorialista situa na infância, possivelmente corrente no tempo do actor seu pai, José Carlos dos Santos –, o mesmo não se poderá aplicar às sociedades artísticas que lhe sucederam, dependentes de um lucro de bilheteira que compromete a própria subsistência dos societários, a avaliar pelo depoimento de Pinheiro relativo à época de 1912/1913, sem auferir vencimento por meses consecutivos, excedendo o período de um ano. Deste modo, a ausência de investimento estatal, por um lado, e as expectativas dos societários não correspondidas em relação à instituição, por outro, desenvolvem uma dinâmica de círculo vicioso e a difícil destriça entre causas e efeitos da proclamada desorganização do Teatro Nacional, bem como da tendência de apoderamento por um grupo, com lugar ao nepotismo:

Que diferença de ambiente! Que atmosfera de *Comédie*... Se não fosse o Brasão e o Ferreira da Silva, que também entraram comigo para o D. Maria, no fim deste ano [1905], teria desertado.

O que havia de camaradagem no D. Amélia, havia de sisudez e *distância* no teatro do Estado. Eram todos muito finos, muito distintos... e morriam por patenteá-lo! Os societários colocavam-se nos píncaros dos seus pedestais, e cada um vivia *a sua vida*, absolutamente à parte. Percebi, desde logo, que a minha entrada para aquele *templo de eleitos* não fora do agrado de alguns...

Comecei a estudar cada sócio de per si, e os resultados a que cheguei não foram muito lisonjeiros para a maioria...

Assim, a societária A., guindada a tal altura só pelos seus méritos de favorita de certo ministro, enganava-o muito à socapa com o sócio X. A societária B., para conseguir bons papéis, não hesitava em trair *son amant de coeur* com o gerente da sociedade que, diga-se de passagem, tinha galgado há muito a flor da idade e era feio p'ra burro... O ensaiador, por sua vez, provava a sua decrepitude em paixões mais ou menos violentas pelas jovens laureadas do Conservatório...

Ferreira da Silva, com aquela alegria e franqueza que são apanágio dos portugueses, dizia-me a rir: “- Eu só queria que a Ângela [Pinto] por cá passasse uns tempos... com três palavrinhas da sua especialidade metia nos eixos estas tipas! As pseudo-donzelas ficariam desma[sca]radas e os D. Juans teriam de pôr as cartas na mesa... Irra que só se respira hipocrisia na casa de Garrett! [ABRANCHES 1947: 209-210].

Não correspondendo o regime de 1898 ao esperado, decreta-se, em 1907, a adjudicação do Teatro Nacional, por um período de três anos¹⁵⁸, à empresa que oferecesse maior renda anual, sem recusar quaisquer cláusulas. Societários e pensionistas poderiam continuar a fazer parte da companhia, sem perder os direitos adquiridos, inclusivamente, a pensão de reforma¹⁵⁹. Ganha o concurso a empresa Meneses & Ferreira¹⁶⁰, porém, dificuldades financeiras levam à rescisão do contrato em 1909¹⁶¹. Em regime provisório, o Teatro é, de novo, concedido à sociedade de artistas até ao final da época (30-06-1909), sem qualquer responsabilidade para o Estado e isentanda a mesma sociedade de algumas obrigações do decreto da reforma de 1898¹⁶². Por decreto de 05 de Novembro de 1909, estabelece-se novo regime, feito sobre os fundamentos apresentados pelo Conselho Dramático e baseado no decreto de 1898, com o sentido de não acarretar despesas para o Governo, continuando a companhia sem subsídio e, exclusivamente, com o usufruto do Teatro¹⁶³. Volta-se, assim, ao modelo de exploração pela sociedade artística, fiscalizada pelo Governo (Maximiliano de Azevedo). Os artistas ficavam com os direitos adquiridos, mesmo os que, entretanto, tinham abandonado o Teatro. Modifica-se o quadro dos societários, extinguindo-se as classes¹⁶⁴. Como se pode observar, as cíclicas tentativas nos dois modelos de exploração (empresa e sociedade artística) tornam-se recorrentemente improdutivas, apesar das várias reformas e decretos, permanecendo como denominador comum o desinvestimento estatal.

Retratos do actor enquanto trabalhador

Os memorialistas não deixam de aflorar, mais ou menos demoradamente, aspectos relativos às condições de trabalho do actor na última vintena do século XIX. Ainda que na perspectiva de contratados de empresários e respectivas empresas, o seu testemunho é contrabalançado pelo facto de a maioria ter assumido, em momentos da sua carreira, mais ou menos incidentalmente, o papel de empresário (ou equiparado), integrando ou constituindo empresas¹⁶⁵, ou ainda, formando com os colegas de profissão sociedades artísticas. O relato na primeira pessoa devolve-nos, além do mais, o sentido ou sentidos atribuídos à experiência e, portanto, uma percepção de realidades dificilmente reflectidas em documentos de outra natureza. Neste sentido, reter-se-á a influência do empresário teatral finissecular – simbolizada em S. Luiz Braga – nas práticas de trabalho e condições de vida do actor; desmistificar-se-ão os vencimentos auferidos no teatro pela contraposição de constantes contratuais específicas da profissão, referentes ao guarda-

roupa de cena, à interrupção da actividade regular no Verão e à intermitência do trabalho na praça teatral; incidir-se-á na desprotecção do actor nas situações de doença, maternidade/paternidade, invalidez ou reforma; e referir-se-á a importância do monumento fúnebre, quer na perpetuação da memória do actor e de uma arte imaterial, quer na afirmação social da profissão artística. As condições laborais serão ainda interpeladas, no dealbar do novo século, com a emergência do primeiro sindicato da classe, pela reivindicação de direitos, consubstanciando uma vontade de mudança presente na sociedade coeva e que levou à transição de regime no país.

No trilho dos empresários: “solicitações e emboscadas”¹⁶⁶

À Rosas & Brasão corresponde um modelo de exploração protagonizado por figuras do meio teatral, sejam actores, organizados em sociedades artísticas ou em empresas, de parceria, ou não, com financiadores, sejam personalidades envolvidas na demanda teatral, a exemplo dos empresários, também dramaturgos, Francisco Palha, e Sousa Bastos. Exemplo do primeiro caso é a parceria formada pelo actor José Carlos dos Santos e o empresário Pinto Bastos (Santos & Pinto), na exploração do Teatro do Príncipe Real, entre 1867 e 1870, uma sociedade na qual o actor assume a direcção artística da companhia e o empresário a direcção financeira, baseada numa clara distribuição de competências:

(...) não tive uma exigência para cena que não fosse logo satisfeita, um capricho a que se recusasse; depositava em mim a mais completa confiança, não se metia no que não entendia, nem aconselhava disparates. Tinha o bom critério de só se ocupar da parte financeira; soubemos ser um para o outro bem-educados e conhecermos o nosso lugar.
[SANTOS 1885: XXIII].

Com menção referida, principalmente, à última década do século XIX, opõe-se ao supracitado modelo o do empresário financeiro, alheio à arte, e por vezes, ao *métier*, do qual dependem não só aspectos do âmbito material, mas, inclusivamente, investido de poderes sobre o devir artístico, designadamente, na escolha do repertório e dos elencos, na distribuição dos papéis, na tomada de decisões referentes à plástica dos espectáculos, na determinação do ritmo dos ensaios e das estreias. Atribui-se-lhe, do mesmo modo, a influência nas dinâmicas estabelecidas, seja no seio das companhias, seja no meio do teatro e da praça teatral. Deste modo, falar das condições de trabalho é também falar das práticas dos empresários de Lisboa, do Porto ou do Brasil, no activo entre o final do século

XIX e as primeiras décadas do século XX, citando-se os de menor ou maior envergadura, nomeadamente, Coelho Ferreira, José Joaquim Pinto, Luís Ruas, Celestino da Silva, S. Luiz Braga, Carlos Borges, José Loureiro, Luís Galhardo, António de Macedo, só para nomear os de maior destaque nas narrativas. E entre os empresários-actores, além, dos irmãos Rosa e Brasão, as menções vão para Afonso Taveira, Vale, Gomes, Lucinda Simões e Cristiano de Sousa.

Às condições de trabalho estipuladas contrapõem-se práticas que as contrariam, dependendo o cumprimento dos contratos da honestidade do empresário – figura de quem o actor se descreve, por vezes, refém¹⁶⁷. Pinheiro não deixará de filiar na sua juventude uma sensibilidade e visão destoantes ao tempo e no meio, insurgindo-se já então contra o que considera ser um desequilíbrio de forças, vivenciado nos finais do século XIX, entre empresários e actores, origem de injustiças e de desmoralização profissional – situação à qual a sua vocação de síndico não é alheia. Neste sentido, denuncia não só a prática de abuso de poder entre os primeiros – pelo incumprimento dos contratos – como a aceitação desta prática entre os segundos, que, nem sempre exemplares no cumprimento dos seus deveres, apresentam-se, contudo, o elo mais fraco, no contexto de uma cultura instalada de falta de solidariedade entre a classe e de não reclamação de direitos.

Entre os casos de incumprimento, Pinheiro refere a duração do contrato de trabalho (de sete meses para uma época teatral), por vezes, abreviada pelo empresário sem a estipulada indemnização aos actores¹⁶⁸. E exemplifica com os contratos das digressões e a prática dos “adiantamentos”, ou seja, o dinheiro adiantado pelo empresário na ocasião da assinatura do contrato, destinado a despesas iniciais de instalação, depois descontado do ordenado do actor em quatro parcelas iguais, entre dois a quatro meses, conforme fossem deduzidos à quinzena ou ao mês¹⁶⁹. Findo este tempo, e ressarcidos os empresários do dinheiro adiantado, perante algum revés ou insucesso, vêem-se com poder de interromper a digressão e de deixar os actores sem a devida compensação monetária, prevista por contrato¹⁷⁰. Assim aconteceu com o actor no Verão de 1891, contratado pela Braga Júnior & C^a. para se apresentar no Teatro Apolo do Rio de Janeiro, durante seis meses (de Julho a Dezembro), integrando uma companhia dramática cujos primeiros actores são Lucinda Simões e Furtado Coelho. Ao fim de quatro meses, e portanto, saldados os adiantamentos feitos aos actores, devido à desistência de uma actriz¹⁷¹, o sócio-gerente Celestino da Silva – então principal empresário das digressões de companhias portuguesas ao Brasil – decide interromper a digressão e dar por terminados os contratos dos actores sem honrar as devidas indemnizações¹⁷², as quais serviriam, não

só para ressarcir os actores do investimento financeiro feito (no pagamento dos adiantamentos), como para compensar os ordenados em falta relativos ao total da digressão. Na prática, a situação obriga o actor a uma posição de investidor passivo, sujeito ao risco financeiro da empresa, sem direito, contudo, à comparticipação nos eventuais lucros da mesma.

Na ilustração da infracção cometida pelo empresário, Pinheiro transcreve partes do referido contrato¹⁷³, onde direitos e deveres, apesar de expressa e equitativamente acautelados para ambas as partes, podem, na prática, não passar de letra-morta:

A condição 7ª do meu contrato com a Braga Júnior & Cª, de que era sócio gerente Celestino da Silva, rezava assim: “O prazo deste contrato será de seis meses, a principiar do quarto dia da chegada da Companhia ao Rio de Janeiro. (...)”

E a 9ª, era do seguinte teor: “Uma vez assinado este contrato, não poderá ele ser rescindido sem que a parte que queira rescindi-lo pague à outra parte contratante a multa de **um conto e quinhentos mil réis**, moeda brasileira. (...)”

E ainda o Adictivo dizia (escrito à pena): “Quinze dias antes de partir para o Rio de Janeiro, o Sr. A. J. Pinheiro receberá como adiantamento (**cá está o malvado**) a quantia de cento e doze mil e quinhentos réis, moeda portuguesa, (112\$500), cuja importância será descontada nos seus ordenados à razão de 25% ao mês, no câmbio 17,5 sobre Londres.”

Note-se ainda que o dito “contrato” encabeçava por: “Pelo presente contrato, que terá a força de escritura pública, como feita em qualquer tabelião desta capital e no qual poderá ser registado e rectificado, Braga Júnior & C.ª, empresários «no Brasil», contratam o Sr. António José Pinheiro na qualidade de artista dramático, debaixo das seguintes condições (...)”

E o fecho: “E por que assim foi justo e contratado em plena boa fé (!), fizeram-se dois exemplares deste mesmo teor e para um só efeito, que vão assinados pelas partes contratantes. (...). Lisboa, 4 de Abril de 1891”. [PINHEIRO 1912: 97-99].

A esta situação, contrapomos o comentário do empresário e dicionarista coevo, Sousa Bastos, indicativo da existência de um vazio legal no que aos contratos no teatro, celebrados entre actores e empresas, diz respeito, e que o mesmo afirma traduzir-se na desprotecção de ambas as partes contratantes perante eventuais infracções cometidas:

Em geral, as escrituras fazem-se particularmente e em duplicado, ficando um exemplar em poder de cada um dos contratantes. Alguns empresários, para maior segurança, costumam exigir que as escrituras se façam em qualquer notário. Num ou noutro caso elas de nada valem, porque infelizmente no nosso país não há leis especiais sobre o assunto. Muitas vezes o empresário, por falta de recursos, fecha a porta do teatro no meio de uma época, e os artistas nada podem reclamar. Por sua parte, qualquer artista sai de uma empresa para outra que mais lhe convém e o único recurso do empresário é intentar judicialmente a cobrança da multa que, por vários motivos, nunca chega a ser paga. [BASTOS 1908: 58].

Do que se depreende que, apesar de investidos de uma linguagem, mais ou menos, jurídica, os contratos poderiam não passar de um programa de intenções, dependendo da referida boa-fé dos implicados, o que, na prática, faz do empreendimento teatral uma área de especulação livre. Depreende-se, também, que o elo mais fraco nesta situação é o actor, facilmente punível na posição de infractor pelo empresário, em última instância, pela exclusão do elenco, punibilidade que não se verifica com relação a este último. Do supracitado episódio, retivemos também o facto de os artistas serem informados da decisão do sócio-gerente “por meio de uma tabela”¹⁷⁴ e de o jovem actor (então com 24 anos de idade) ser o único entre os seus pares que se atreve à reclamação dos direitos. A reacção negativa de Celestino da Silva ao ser interpelado directamente sobre o assunto – resultando numa insolente recusa em pagar a indemnização¹⁷⁵ – bem como os comentários dos colegas: «Afirmaram-me que eu fui a única pessoa a quem ele fez isto!» [PINHEIRO 1912: 101], vem reforçar o inusitado da situação e a prática de subalternização do actor, que o narrador não acata. Também Blasco se refere à digressão ao Pará, em 1897, contratada por Sousa Bastos, para se apresentar durante quatro meses no Teatro da Paz (em Belém), mas acabando por ficar “pouco mais de um mês”, o que significou uma “lesão”¹⁷⁶ na sua bolsa. Embora relativize esta circunstância (num tempo de relativa prosperidade para a actriz), indicia uma vasta experiência de irregularidades sofridas no trato com empresários:

A temporada para mim foi de pouco mais de um mês, apesar de ter assinado contrato por quatro meses.

Eu podia encher umas poucas de páginas com as irregularidades sofridas, mas não quero ser agressiva e deixo os autores entregues à sua consciência, preferindo que se admirem da generosidade do meu silêncio.

Demais, eu só me desafronto quando me ofendem moralmente; agora, se a lesão é apenas na bolsa, não me incomodo, porque apesar de me ser muito preciso, o dinheiro é para mim a coisa mais indiferente deste mundo. [BLASCO 1908: 163].

Entre as cláusulas contratuais mais comumente infringidas, aponta-se a referente aos prazos estabelecidos para o pagamento do vencimento dos actores, normalmente, à quinzena, dia 1 e dia 16 de cada mês¹⁷⁷. Leal, que diz não ter queixa dos empresários com quem trabalhou (“têm sido boas pessoas, sempre honestos e amigos”¹⁷⁸), atesta, neste fim de século, a normalidade com que são acatados entre a classe os atrasos nos pagamentos aos actores, ou mesmo a sua não efectivação na totalidade – no seu caso, por vezes, compensada pela oferta de um jantar, recurso do actor-empresário Vale: «Nada, porém, me ficou devendo; quando não me dava o dinheiro indispensável, sentava-me à sua mesa – vulgarmente no Leão d’Ouro ou no Madrid – e eu batia-me com o que de melhor houvesse na lista.» [LEAL 1920: 64]. E, como se os actores não tivessem de pagar as “inexoráveis contas (...) que tinham seu dia certo para serem satisfeitas”¹⁷⁹, recorre-se inclusivamente ao pagamento em vales, para serem descontados mais tarde. Estes podiam corresponder a uma parte ou à totalidade do ordenado, transtornando a vida e o trabalho dos artistas, como bem ilustra o episódio do ataque nervoso, em cena, da actriz sabedora de que o seu ordenado fora, por este meio, descontado na íntegra¹⁸⁰ – o empresário José Joaquim Pinto esquecera-se de lhe dizer o que costumava, “com benevolência”¹⁸¹, no caso de tal procedimento: “Se precisares de dinheiro, vai hoje mesmo ao escritório”¹⁸². Assim, não seria incomum verem-se os actores na contingência de terem de pedir o dinheiro que lhes é devido e os empresários louvados, na medida em que não deixavam de pagar o que deviam (“nada, porém, me ficou devendo”¹⁸³).

No reforço desta prática de incumprimentos, Pinheiro refere-se ao portuense Coelho Ferreira, por quem foi contratado, juntamente com a sua companheira, a actriz Guilhermina de Macedo, na época de 1894-1895, apresentando-se durante o Inverno, no Porto, no Teatro D. Afonso e, no Verão, em digressão por Aveiro e Coimbra, com um repertório baseado em operetas e revistas. Então com 27 anos, deixa-nos o relato do jogo de forças em que incorreu de modo a ser pago no prazo estipulado, e apesar de o contrato ter ido ao tabelião (por exigência do actor). A sua única “arma” para fazer valer os seus direitos é a recusa em trabalhar, e, quando esta não bastou – perante a ameaça do recurso à polícia –, a de ficar mudo em cena. Só quando o dinheiro lhe é passado por debaixo da porta da casa, onde se chega a barricar, é que o actor continua as suas funções¹⁸⁴. Deste

seu confronto, retém a falta de solidariedade dos colegas (“comentaram o despotismo e a exigência do meu acto”¹⁸⁵), que o acusam de demasiados pruridos e de “não querer trabalhar”¹⁸⁶, os quais, acatando os atrasos do empresário, viram-se depois “doidos”¹⁸⁷ para receber a totalidade do salário devido. Esta luta, ainda que solitária (embora participada pela actriz sua companheira) é, apesar de tudo, revista pelo narrador como gratificante, não só por tê-la justamente ganho, mas na medida em que operou uma transformação no comportamento profissional do empresário que acabou por reverter a favor do colectivo da companhia: «A lição aproveitou-lhe. Daí em diante, até final da época, em todas as quinzenas aparecia a tabela de pagamento, fazendo-o sempre em dia e à hora.» [PINHEIRO 1924: 230].

A prática dos ordenados em dívida, que podem acabar por não ser liquidados, não se atém ao fim do século, referida por Lucinda Simões à década de 1860, com relação ao pai¹⁸⁸, e também, à década de 1870, quando ambos trabalham no Teatro do Ginásio. O seu depoimento sugere uma generalizada inobservância dos contratos com os actores, bem como a sujeição destes, e ainda, uma inversão da situação no século XX, na década de 1920:

[Em 1870] Estávamos desgostosos, meu pai e eu com o Ginásio que não tinha seriedade nos seus compromissos, não pagando aos seus artistas e expondo-os, pela má direcção, a desastres ridículos (...).

(...).

Saímos do Ginásio deixando lá 6 meses de ordenado a cada um... não tendo faltado a um único ensaio.

Que fariam os artistas hoje, se tal lhes sucedesse?

Porque é uma nota curiosa... Os artistas de outro tempo eram sérios e sofredores e os empresários faziam toda a casta de atrocidades, faltando aos seus compromissos. Hoje em dia, há artistas – sobretudo os mais novos – que são exigentes e não trepidam em praticar uma incorrecçãozinha!... Mas para contrabalançar, os empresários é que são mais generosos e mais sérios. Há mais remuneração... e menos disciplina e respeito. [SIMÕES 1922: 81-82].

No início de 1930, Adelina recorre à Inspeção Geral dos Espectáculos para reclamar dos atrasos no pagamento do seu salário de actriz no Teatro Nacional, utilizando-se a empresa Rey Colaço-Robles Monteiro dos “indesejáveis vales”¹⁸⁹. Refere igualmente o aumento exponencial de despesas fixas de um cidadão nesta década: «Como nem a renda da casa,

nem o gás, nem a electricidade, nem o telefone, nem a água, nem os nossos estômagos, querem saber de desgraças, passava eu torturas para receber, ao menos, metade do meu ordenado...» [ABRANCHES 1947: 382]. E, se bem que o seu relato aponte para o mesmo comportamento associado por Pinheiro aos actores, no respeitante à reivindicação de direitos, indicia algumas mudanças, nomeadamente, a existência de organismos institucionais votados ao acolhimento das reclamações – realidade à qual não terão sido alheios os movimentos sindicais do início do século:

Cheguei a pensar que os actores do Teatro Nacional eram todos capitalistas... porque só eu me lamentava abertamente e pedia o que era muito meu... Se alguns deles desabafavam às vezes no meu camarim, nem por isso se resolviam a fazer coro comigo junto do secretário da empresa... [ABRANCHES 1947: 382].

Do empresário Coelho Ferreira, Pinheiro refere um anedotário que sintetiza a imagem corrente do empresário teatral, no que toca a características quer profissionais quer pessoais. Deste, releva não só as irregularidades cometidas à revelia dos contratos (no tocante aos pagamentos), mas ainda a ingerência, sem conhecimento de causa, na componente artística, designadamente, na programação do repertório e na substituição de actores não equiparados na competência artística, e, portanto, na escolha de elencos. Dele é feita a Pinheiro a seguinte descrição, que o mesmo anota contrito, antes de aceitar ser seu contratado:

É um tipo. Paga umas vezes, outras não paga. Embrulha tudo. Põe uma peça por outra. Substitui artistas por porteiros. Promete e não cumpre. Revolve tudo para servir um amigo e quando calha não faz o mais insignificante favor. Numa palavra, é um homem incerto, irregular e em quem não se pode ter confiança [PINHEIRO 1924: 207].

A propósito deste empresário, alude ao tópico recorrente da substituição à última hora de uma peça do repertório, sem acolhimento junto do público, por outra, desconhecida dos actores, e que o empresário quer ver prontamente montada, sem o necessário tempo de ensaio e sem um investimento nos cenários, adereços ou guarda-roupa, que, deste modo, são reaproveitados e improvisados sob sugestão sua, e até mesmo, contra as competências dos profissionais (cenógrafo, aderecista, etc.) – ingerência exemplificada no episódio em que, em vez de peixes artificiais, feitos pelo aderecista e movidos pela maquinaria, o

empresário apresenta sardinhas compradas na lota que, depois do espectáculo, quer assadas para a ceia¹⁹⁰. Embora anedótica, a descrita prepotência suscita no memorialista uma frase recorrente, atribuída, entre outros, ao empresário António de Macedo: “A peça há-de ir quando eu quiser!”¹⁹¹, e o seu comentário de que “vai, mas cai tudo”¹⁹². Outra das características, igualmente mencionada com relação a outros empresários, é o trato afável, mas manipulativo. No primeiro encontro, Coelho Ferreira apelida Pinheiro de “grande amigo”¹⁹³ (“Eu nunca o tinha visto”¹⁹⁴) e «(...) conhece toda a gente do Porto, fala a todos com a maior sem-cerimónia, abraça todo o mundo, aperta as pessoas de encontro ao peito em fortes amplexos, dando-lhes sonoras palmadas nas costas.» [PINHEIRO 1924: 211]; não hesitando, porém, em enganar inescrupulosamente, de modo a tirar partido de uma dada situação; seja a oferecer bilhetes a famílias ilustres que, quando os vão levantar à bilheteira, por uma propositada falta de indicação, têm de os pagar; seja a anunciar um espectáculo e apresentar outro, na ideia de que o público não daria pela troca¹⁹⁵. Coelho Ferreira configura ainda o tipo de empresário que é, antes de mais, um homem de negócios (os denominados empresários “empreiteiros”¹⁹⁶), abordando o teatro nesta perspectiva e mantendo interesses fora dele. A circulação de capital entre os vários negócios é aludida na confiança que faz a Pinheiro, de certa vez, ter recorrido à venda do prelo da tipografia para pagar a companhia¹⁹⁷, aventando nós aqui a hipótese de o caso inverso se poder dar, isto é, os lucros auferidos no teatro poderem reverter igualmente para outros interesses. Mas Pinheiro revela-nos um Coelho Ferreira, afinal, mais amigo dos artistas do que outros empresários “mais doirados”¹⁹⁸, inclusivamente, actores-empresários, pioneiros na abolição de regalias conferidas à classe, referindo-se a Afonso Taveira, Júlio Soler e Gama¹⁹⁹. Deste modo, retrata-o no final de uma desastrosa digressão, com o cenário embargado, pagando aos artistas e assegurando o transporte destes para Lisboa (primeiro as “coristas solteiras”, depois as “coristas acasaladas” e, por fim, os actores), permanecendo o próprio “de penhor” em Coimbra, enquanto um amigo lhe providencia um empréstimo²⁰⁰.

Já na primeira metade do século XX, dar-se-á conta da existência do empresário ocasional, movido por interesses outros que não os do teatro ou do negócio, descrito enquanto “homem de dinheiro”, na maioria dos casos, relacionado com uma actriz que quer promover, ou, na mira de um relacionamento futuro, abandonando o projecto teatral se os seus desígnios falham e comprometendo, não só a a execução do mesmo, como os restantes associados no empreendimento. Assim no caso do empresário-gerente do Teatro Moderno (nos Anjos), que, em 1911, se demite das funções em plena época de

exploração, goradas que foram as expectativas quanto à promoção da atriz de sua afeição; assim, no Verão de 1918, no Teatro República, em plena Grande Guerra e crise económica, cujo capitalista e atriz afecta acabam por abandonar a exploração, já em marcha, desresponsabilizando-se dos prejuízos; assim, também, na época de 1920/1921, com a Sociedade Teatral Limitada, artisticamente dirigida por Augusto Pina, no Teatro da Trindade, projecto abandonado pelo financeiro quando este lhe vê fugir a almejada atriz:

O empresário do Moderno, era um tal sr. Adelino dos Santos, gerente de uma sociedade de que faziam parte outros cidadãos. Este tal sr. Adelino andava tomado de amores duma senhora de quem ele queria fazer uma grande artista, por meu intermédio. Julgava que eu fabricava artistas como ele fabricava botas, que era o ofício dele.

E é que há muita gente que pensa que eu posso fazer uma artista como se faz um par de botas!

É só mandar-me o coiro... e eu que me arranje! É só meter na máquina!...

E como o par de botas da artista não se pudesse fazer, porque o coiro estalava e a sola era frouxa, o nosso amigo Adelino, numa bela tarde mandou afixar na tabela a seguinte carta (...) [desligando-se da função de gerente]. [PINHEIRO 1929: 194-195];

(...) surgiu-nos um desses *cavalheiros*, colega por sinal, que nos apresentou, apesar de eu já a conhecer demasiado, a uma *artistinha* que vivia com um *homem de dinheiro* e que queria, à viva força, financiar uma exploração de Verão num teatro de Lisboa. Exploração larga – dizia-me o *cavalheiro*, a *artistinha* e o *homem de dinheiro*.

Objectámos-lhe os inconvenientes de uma tentativa de tal natureza naquela época em que o público andava arredio do teatro, como ainda hoje anda, e augurámos-lhe prejuízos certos. Mas o *homem* a nada se demovia. O céu para ele era límpido e cor-se-rosa. O canto era... *celestial*. Dinheiro, dizia o *homem do dito*, não faltava. Tinha *contos*, e mais *contos*... e até *histórias* que punha à nossa disposição.

Embalados – ó grandes pedaços de asnos! – pelos *contos* e pelas *histórias*, fomos no *bote*, visto que o *homem do dinheiro* tinha *botes de pesca* em número tal que formavam uma conhecida e pitoresca esquadra que costumava manobrar piscatoriamente nas salsas águas de Cascais.

Alugámos, então, para a época de Verão o República (...), e iniciámos a época (...) com artistas contratados.

Abrimos a temporada com *A Severa*, seguindo-se-lhe a bela peça histórica de Bento Faria, *Febo Moniz*, e a comédia em três actos, *Géneros alimentícios*.

Tudo agradava: peças, desempenhos, encenações. O público é que não ia ao teatro e não se faziam receitas compensadoras.

O homem do dinheiro e a *artistinha do dito homem* começaram a afastar-se, a deixar-nos entalados com o dinheiro, *pescando em águas turvas*. E de tantas *histórias* e de tantos *contos*, se não estou em erro, o homem só deixou um conto, abalando mais a sua *deidade*. Eis a *história*! [PINHEIRO 1929: 333-335];

[Augusto Pina] Reuniu (...) um grupo razoável de artistas de certo valor e cotação, limpou o teatro [da Trindade], deu-lhe outro tom, contando para isso com um *homem de dinheiro* – o capitalista – que tudo lhe oferecera com o fito de alcançar o amor de certa actriz viúva, invulnerável durante muitos anos às graças de novo Himeneu.

Mas, como a estrela fugisse da órbita do *capitalista*, ele, com ferro da fuga, fugiu também ao Augusto Pina, deixando-o a sós com as responsabilidades antes tomadas. [PINHEIRO 1929: 349].

O caso S. Luiz Braga

Entre os empresários “doirados”, o mais debatido é o Visconde S. Luiz Braga, co-proprietário e gerente do Teatro D. Amélia, alvo dos comentários dos memorialistas que com ele trabalharam, nomeadamente Rosa, Brasão, Simões, Pinheiro e Abranches, estabelecendo-se entre os seus depoimentos uma relação dialogal, ou dialógica, que documenta as apreensões dos actores com relação aos empresários e às dinâmicas por estes estabelecidas. Apesar de, no caso, se tratar de um reputado gerente (nas narrativas, sempre equiparado a empresário), alguns tópicos acima descritos referentes a um empresário de menor envergadura repetem-se, ancorados, maioritariamente, na visão mercantilista do teatro em detrimento da índole artística, remetendo-nos para o poder de influência do empresário que não se confina à companhia, mas extravasa para o meio e a praça teatral.

Para três dos memorialistas, S. Luiz Braga é associado a uma oportunidade de superação num momento crítico das suas carreiras: Augusto Rosa e Eduardo Brasão, aquando da saída, em 1898, do Teatro Nacional (“vendo que tínhamos sido escorraçados do D. Maria, imediatamente abriu as portas do seu teatro para ali trabalharmos”²⁰¹), e Adelina Abranches, igualmente acolhida na saída do Teatro do Príncipe Real, em 1902, ocasião em que a sua carreira conheceu um novo impulso. A actriz descreve-o, contra o

“que muitos afirmam”²⁰², como um dos “maiores animadores”²⁰³ do teatro da sua época, inteligente e hábil²⁰⁴; responsável pela apresentação em Portugal de artistas de renome internacional²⁰⁵; laborioso na definição do repertório²⁰⁶, pelo que mantinha “amistosas relações com os nossos melhores autores dramáticos”²⁰⁷ e visitava regularmente Paris, de onde trazia “as peças de maior êxito”²⁰⁸; reunindo no seu elenco os actores mais prestigiados da época²⁰⁹ (“o beijinho dos actores portugueses”²¹⁰), “sem atritos de maior”²¹¹, pelo seu “*savoir faire*”²¹². Indica-nos ainda que o repertório do Teatro D. Amélia era feito à medida dos grandes nomes da companhia, que o protagonizavam à vez, contentando desta forma os artistas que o gerente, como “velha raposa”, sabia lisonjear e agradar:

No começo da temporada, começava o seu trabalho, quanto a mim o mais difícil, de contentar os seus artistas: peça para o mano Augusto, para o Ferreira da Silva, para o Brasão, para a Ângela, para a Lucília, para mim... Raro se enganava quanto a distribuições. Quando me calhou em sorte a *Ressurreição*²¹³, houve quem protestasse.... Mas o Visconde, como velha raposa que era, respondeu: “- Minha filha: para tipos populares, a Adelina. Tu és por demais elegante, por demais janota... darias muito forçadamente o quarto acto da peça... mas descansa que não me esqueci de ti! Vais representar, este ano, o melhor papel da tua carreira... uma obra-prima do teatro francês. E zás! Entregou-lhe a peça para ela ler... Claro que, tal como ele previra, a actriz ficou apaixonada pelo futuro trabalho, e nunca mais falou na *Ressurreição*...» [ABRANCHES 1947: 193].

Adelina alude, ainda, à intuição do empresário no que toca ao agrado do público e aproveitamento dos recursos dos actores²¹⁴, fazendo-a representar, na noite da sua estreia (a 07-11-1902) no Teatro D. Amélia, *A anedota*, escrita propositadamente para a actriz por Marcelino Mesquita: «Marcelino fizera-me tal carapuça que o teatro da fina flor veio abaixo com aplausos... Até parecia que estava no meu querido Príncipe Real!» [ABRANCHES 1947: 185]. Embora elogiando-o, não deixa, contudo, de afirmar o carácter manipulativo do gerente, considerando, no entanto, não serem os seus fins despropositados: «Não tinha grande amor aos escriturados... explorava-os o melhor que podia e sabia... e como ele sabia, pai da vida! Com uma festa, um sorriso, um elogio a tempo, trazia-os a todos bem sujeitos aos seus caprichos. Verdade seja que não eram caprichos disparatados.» [ABRANCHES 1927: 194]. À cultivada amabilidade, descrita por Rosa enquanto “ternura”²¹⁵ e que, no entender de Simões, o tornava um *charmeur*²¹⁶

– qualidade de que o próprio se gabava como irresistível –, narram-se outros processos no intuito de atrair os actores aos seus desideratos, nomeadamente, o recurso ao dinheiro e à influência junto de pessoas afectas aos visados:

Tinha uma enorme vaidade em afirmar “- Que nenhum artista resistia aos seus desejos! Nem a própria Duse!” Quantas vezes lho ouvi dizer!

E por ter essa vaidade descia aos mais ínfimos meios, ou oferecendo-lhes [aos artistas] mais dinheiro, ou metendo de permeio as pessoas a quem os artistas, pelos laços de afectividade ou de reconhecimento, nada podiam recusar. [PINHEIRO 1929: 29].

Carlos Leal, dando voz a uma ideia corrente, aponta o empresário como um dos mais significativos para a história do teatro em Portugal, equiparando-o a Francisco Palha e a Luís Galhardo: «Disse Júlio Dantas, e é verdade, “na história do teatro português dos últimos tempos, estão inscritos três nomes de grandes empresários, Francisco Palha, Visconde S. Luiz Braga e Luís Galhardo.» [LEAL 1920: 72].

À apologia de S. Luiz Braga como um “benemérito do Teatro Português”²¹⁷, “um renovador e impulsionador da *arte teatral* entre nós”²¹⁸, opõe-se o depoimento de Lucinda Simões, reforçado²¹⁹ pelos de António Pinheiro²²⁰ e Augusto Rosa. A primeira, no ano correspondente ao da morte do empresário (1918), em vez do usual elogio fúnebre, dedica-lhe todo um discurso de deslouro. Remonta-o na sua narrativa ao ano de 1866, aquele em que o conhece ainda aluno da Escola Académica, em Lisboa²²¹, porém, de perto, só em 1874, no Rio Grande do Sul, devolvendo-nos dele a imagem de um jornalista empenhado politicamente²²², depois proprietário de um jornal²²³, filho de uma família abastada e dissipador de fortunas herdadas²²⁴. Reencontra-o, em 1880 no Rio de Janeiro, “nas piores condições, pedindo um lugar qualquer”²²⁵ e aceitando na companhia da actriz a função de ponto; e, em 1891, no “período louco das vacas gordas”²²⁶, revê-o “já visconde de S. Luiz Braga e também milionário de ... papel”²²⁷. Pinheiro situa-o na empresa com a qual vai, das duas primeiras vezes, ao Brasil, observando-lhe a rápida evolução: «Em 1888, era ele apenas secretário do empresário Celestino da Silva; e em 1891 já era empresário associado do mesmo Celestino.» [PINHEIRO 1929: 18]. Ambos os memorialistas insinuam o enriquecimento ilícito do empresário e a fuga para Lisboa²²⁸, relacionando-o, veladamente, com o Conde Sebastião Pinho, um dos empresários

brasileiros detidos em 1892, no período da crise espoletada por uma desenfreada especulação financeira – a denominada Crise do Encilhamento²²⁹:

Em Janeiro desse ano, partiu *apressadamente* para a Europa o visconde S. Luiz Braga. Todos aqueles que tiveram papel secundário, em tão desvairado período, salvaram-se... como puderam... desaparecendo. (...). Os que tinham tomado vulto proeminente, afundaram-se no próprio desequilíbrio... e ficaram reduzidos a... coisa nenhuma... (...). Eram três os incorporadores: o Mayrinck, o conde de Sebastião Pinho e o Conde de Leopoldina.» [SIMÕES 1922: 178];

Lucinda Simões descreve admiravelmente esta febre de roubo e de *vigarice*. Foi isto mesmo que por lá sucedeu nesta época. Os que puderam passaram-se *apressadamente* para a Europa, deixando os *cabeças do movimento* entalados. Um dos que pagou com a prisão todas as consequências destas falcatruas, foi, como já disse, o Conde Sebastião Pinho. Tinha este um secretário particular, homem de toda a sua confiança. Nas vésperas de saber que o prendiam, chamou de parte o seu secretário de *confiança* e disse-lhe: «- Vou entrar na cadeia e fico arruinado. Tenho comigo mil contos. Deposite-os em seu nome para não mos confiscarem e assim, quando sair da cadeia, sempre fico com alguma coisa.». O secretário assim fez; depositou o dinheiro em seu nome (dele, secretário) e *passou-se* para Lisboa, com ele. Por aqui andou, teve uma certa preponderância, foi co-proprietário de um teatro e aqui morreu.» [PINHEIRO 1929: 24-25, Nota do Autor].

Ambos desconstroem a imagem do empresário enquanto conhecedor e promotor da arte, descrevendo-o motivado, sobretudo, pelo interesse financeiro, ao qual não hesita em sacrificar os interesses artísticos: «(...) era movido só pela ânsia de levar, como ele dizia, “dinheiro para casa”.» [SIMÕES 1922: 210]. Procedimento que se reflectiria na escolha do repertório: «Escolhia aquelas [peças] que mais dinheiro pudessem dar» [SIMÕES 1922: 210]; no investimento plástico dos espectáculos: «Era metucioso nas despesas de montagem de cenário e guarda-roupa, para gastar o “menos dinheiro possível”» [SIMÕES 1922: 210]; no trato para com os actores, seus contratados: «Tinha ele por hábito dizer: “Que os artistas eram como limões, espremiavam-se até deitar suco. E que depois de bem espremidos, deitavam-se para o lado, por inúteis”.» [SIMÕES 1922: 209]; e na permuta de artistas: «Substituía os primeiros artistas pelos secundários, em casos de doença, sem respeito pela arte, nem pelo público... *por causa do dinheiro*.» [SIMÕES 1922: 210].

Pinheiro, que além de actor, exerceu no Teatro D. Amélia as funções de director de cena, marcador de peças e ensaiador – numa convivência de doze anos com o empresário²³⁰, interrompida por uma crescente incompatibilização –, reforça o aspecto do desinvestimento plástico nos espectáculos:

As montagens das peças, naquele teatro e no seu tempo, eram verdadeiros martírios para o director de cena.

Quantas vezes eu lhe perguntava se mandava fazer cenários novos para determinadas peças, e ele me respondia: “- Temos aí o das zarzuelas”. É necessário que se saiba que esses cenários eram aquela farrapada ignóbil, com que no Verão se deliciava o público, e que servia nas zarzuelas da companhia do Nadal, a que o rei D. Carlos dava a honra de assistir a todos os espectáculos, raramente frequentando a companhia portuguesa. [PINHEIRO 1929: 29].

Aponta, ainda, um outro aspecto sensível ao actor em geral, o da distribuição dos papéis, que, na sua opinião – contrária à de Abranches – consubstanciava um reflexo da tática do empresário, no sentido da promoção ou despromoção dos actores no seio da companhia, junto da imprensa e do público, consoante a sua vontade, reservando os papéis de difícil agrado aos actores que queria manter na “segunda linha”:

Estes [artistas], depois de suficientemente explorados, passam a formar a segunda linha, utilizando-os então para os papéis mais ingratos²³¹ e de difícil interpretação – *canastrões* em tecnologia de bastidores – papéis em que não convém utilizar os actores em evidência, com receio que eles se esborem e se lhes desmanche o *sucesso* e o *nome*! [citado por PINHEIRO 1929: 30];

E nos intervalos dessas *primeiras* [estreias], no jardim de inverno ou em pleno palco, soprava aos críticos os nomes dos artistas que ele queria, para seus fins convenientes, pôr em evidência, anulando e procurando apagar o nome de outros que se salientavam, muito contra a sua vontade. [PINHEIRO 1929: 28].

Pinheiro revê-se entre os actores despromovidos pelo gerente, e igualmente afectado nas restantes funções que desempenhava no seu teatro. Em Abril de 1900, substitui, à última hora, o colega Augusto Antunes na peça *A lagartixa*²³², pelo que, na época seguinte, vê aumentado o seu ordenado para o de um primeiro actor, acumulando,

no entanto, trabalho, e ficando vinculada a sua prestação a casos similares de emergência: «Começou então o *limão a ser espremido*: entrava em todas as peças e substituí-a, à última hora, todos os artistas que adoeciam.» [PINHEIRO 1929: 36]. Na época de 1903/1904, substitui José António Moniz no cargo de director de cena, por metade do ordenado que aquele auferia na mesma função²³³. Substitui, igualmente, na época seguinte (1904/1905), João Rosa, que, entretanto, se retirara, e Augusto Rosa e Eduardo Brasão em alguns papéis, acumulando as funções de actor, director de cena, marcador de peças e ensaiador, contudo, sem correspondência no ordenado. Descontente com a situação, deseja sair do D. Amélia para integrar o elenco do Ginásio, onde trabalhava a sua companheira, Josefa de Oliveira. Porém, o visconde, sabedor destes desígnios, convenceu a actriz a escriturar-se no elenco do seu teatro²³⁴ e moveu influências junto do círculo de pessoas afectas ao actor, acabando este por ficar:

O ordenado era o que já se viu: setenta mil réis como actor e trinta mil réis como director de cena, marcador de peças e ensaiador.

(...).

Contudo, o meu [limão] sempre ia deitando *sumo*, e mais uma vez tinha dito que desejava sair da companhia e que resignava o cargo de director de cena e de ensaiador.

Mas o Visconde recorria aos meus amigos, às minhas relações íntimas com a Josefa de Oliveira, e eu era assediado por todos para ficar e... lá ia ficando... na mesma situação... e pelo mesmo dinheiro.

Até Magalhães de Lima invocando laços fraternais me chegou a pedir que ficasse... e fiquei, sempre, na mesma situação e pelo mesmo dinheiro!» [PINHEIRO 1929: 100-101].

Vontade e diligências que se repetiram na época seguinte (1905/1906), acabando o actor por permanecer no D. Amélia, mas sem o cargo de director de cena, atribuído, desta feita, a Pedro Cabral, por um ordenado superior ao que Pinheiro nele auferia²³⁵. Reassume, pouco depois (1906/1907), o cargo, mas, desta vez, ganhando mais²³⁶. Conquanto elogiado no seu trabalho de actor pela crítica, o narrador relata-se como um dos predestinados pelo gerente a enfileirar na segunda linha – a de apoio aos artistas que este quer promover –, atribuindo-lhe os papéis ingratos:

Mas, adentro do teatro, à Empresa, é que estes e outros elogios [da crítica] causaram *engulhos*²³⁷. O meu trabalho como actor já era espremido. (...).

Com relação a *papéis*, era preciso eu *puxar por eles*, porque só me distribuíam *canastrões*, dizendo-me que eram precisos serem feitos por artistas de *cotação* e *autoridade* no público; mas os papéis bons, esses... eram para os *limões ainda não espremidos*. [PINHEIRO 1929: 100].

No mesmo sentido, alude a dinâmicas tácitas entre artistas de renome da companhia e empresário, e de como o sucesso de um actor, imprevisto para enfileirar na primeira linha, pode ser escamoteado pela empresa, na intenção de manter em foco os artistas que quer promover. Exemplifica com o sucesso obtido no desempenho do papel de San Vito, da peça de Júlio Dantas, *Viriato trágico*, estreada em 1900, circunstância muito a contragosto de um “grande artista”²³⁸, que com ele contracenava, e que, acometido por “doença repentina e de última hora”²³⁹ (acrescentando que “daí a dois dias já estava bom”²⁴⁰), precipita a retirada de cena da peça, a qual, apesar do bom acolhimento do público e da crítica, não mais se representou, ficando-se pelas cinco apresentações²⁴¹. A mesma dinâmica de promoção de certos artistas em detrimento de outros é reportada ao sucesso do actor no desempenho de Filmer Jesson, de *Casa em ordem*²⁴², estreada em 1907, atribuindo-lhe o empresário na peça posterior²⁴³ uma rábula²⁴⁴, decisão que, merecendo a contestação de elementos do público, foi, logo na estreia, rectificada²⁴⁵.

No relato de Pinheiro, fica patente que, mesmo os actores que o empresário quer manter em destaque, a exemplo de Lucília Simões (“cotada e consideradíssima pelo público”²⁴⁶), não deixam por isso de ser explorados pela acumulação de trabalho e remuneração não condizente (“*Era preciso espremer o limão – Lucília Simões!*”²⁴⁷). Protagonista de grande parte do repertório, quer na época de Inverno quer na de Verão, a actriz é dispensada da companhia, consubstanciando a ideia do empresário quanto à dispensabilidade dos actores, como se de peças substituíveis se tratasse. A saída do Teatro D. Amélia, em 1908, resultou numa interrupção da carreira artística, sublinhando Pinheiro, nos “melhores anos da sua vida”²⁴⁸, facto também lamentado por Augusto Rosa: «Mas a verdade é que Lucília não voltou ainda ao teatro, e que todos nós, artistas e público, teremos de passar sem vê-la, cheia de paixão, ou de doce graça, desempenhar os seus antigos papéis ou outros novos.» [ROSA 1915: 321]:

Lucília queixava-se ao Visconde de S. Luiz Braga que o ordenado e os interesses que recolhia no teatro não lhe chegavam para manter a sua vida e as despesas das suas *toilettes* [de cena]. Por seu turno, o Visconde não queria aumentar-lhe os interesses. Ela então declarou que nessas circunstâncias se via forçada a abandonar o teatro, ao que ele, num rasgo de indiferença e autoritarismo-empresário, retorquiu:

- Faze o que quiseses! Podes-te ir embora! Ninguém faz falta!

E viu-se!

Quantos anos, os melhores da sua vida, ela fez falta ao teatro onde, no seu género, ninguém durante esse tempo a substituiu!

E toda a gente o sentiu!

E foi sempre lembrada! [PINHEIRO 1929: 147-148].

Aquando da edição do já citado *Teatro Português*, em 1909, Pinheiro destaca o reconhecimento do empresário nas acusações feitas quanto ao desinvestimento cenográfico e o escasso tempo dedicado aos ensaios (“Ele leu, compreendeu que lhe tocava pela porta e não gostou”²⁴⁹) e o consequente confronto pessoal (“obrigando-me a confessar-lhe de viva voz, pessoal e directamente, toda uma série de factos e de coisas a que ele não teve argumentos a opôr”²⁵⁰), porém, sem consequências imediatas, por se tratar de uma publicação: «Porque no meio do seu charme, no meio de toda a sua presumida e postiça ciência de empresário, era um pusilânime, um timorato./ Que medo ele tinha da imprensa! Ele, que tinha sido jornalista!» [PINHEIRO 1929: 31]. O memorialista retrata-o, ainda, na displicência para com o trabalho artístico:

Nunca frequentou um teatro, nunca viu representar noutros teatros os artistas que contratava para o seu. Curava sempre por informações; ou porque os jornais elogiassem assiduamente este ou aquele, ou porque aos seus ouvidos chegassem os ecos de um nome que se salientava.

No seu próprio teatro nunca viu representar uma peça completa. Via cenas, aqui ou ali, deste ou doutro acto, nas noites de *première*. [PINHEIRO 1929: 28];

Pois ao próprio Augusto Rosa, quantas vezes o Visconde, em ar de brincadeira, o desprestigiou diante de toda a companhia.

Estava o Augusto sentado na sua cadeira de ensaiador *apurando*, e o Visconde irrompia pela cena dentro, interrompendo o ensaio, e dizia em voz alta para todos: “- Para que estás tu aí a presumir que sabes muito disto. O que eu quero é que a peça vá depressa! Era melhor que decorasses bem os teus papéis!”.

E não foi só uma vez que isto aconteceu, foram dezenas.

Augusto Rosa, com toda a sua diplomacia, reprimindo um amargor, sorria-se benevolmente, dizia-lhe: “- Vai-te embora, não venhas interromper o trabalho. Não percebes nada disto”. [PINHEIRO 1929: 32].

Augusto Rosa, nota-lhe a inteligência, especificando-a em relação aos interesses comerciais: «(...) possui uma forte inteligência, uma actividade cerebral estupenda, um tacto comercial de primeira ordem (...)» [ROSA 1915: 292]. E, se bem que acolhido pelo visconde, num contrato que não passou de verbal, não deixa de apontar o vantajoso negócio que significou para o empresário a transferência da companhia Rosas & Brasão para o Teatro D. Amélia, nomeadamente, todo o trabalho que, ao longo de quase uma vintena de anos, fez reputação junto do público, incluindo um vasto repertório e um não menosprezível espólio de cena, como já aqui referido:

O seu nome é conhecido entre os maiores empresários; a sua palavra basta para firmar um contrato.

Foi assim que firmámos o nosso.

Mas S. Luiz Braga, ao mesmo tempo que era galante e amável connosco, pondo o seu teatro à nossa disposição, sabia, porque a sua vasta inteligência o aconselhava a isso, sabia muito bem o negócio que fazia, a mercadoria, direi assim, que metia nos seus armazéns.

Uma companhia com as simpatias do público, com um repertório ensaiado de mais de trinta peças, grande guarda-roupa, cenário[s], mobiliário e adereços: o material de dezoito anos de trabalho. E não se enganou o visconde. [ROSA 1915: 292].

Da sua narrativa sobressai o contraste no duplo retrato de S. Luiz Braga. No primeiro volume, chega a considerá-lo “o empresário mais artista destes últimos anos”²⁵¹, referindo-se ao acolhimento no D. Amélia, em 1911, das récitas vicentinas. Mas, no segundo volume, antes de Simões e de Pinheiro, tece-lhe uma crítica contundente, se bem que velada, referida a “um velho empresário americano”. Aponta-lhe o tratamento dado aos actores – já então recorrendo à imagem dos “limões espremidos” –, a falta de “sensibilidade artística”, o “prisma comercial e explorador”, a “febre de ganância doentia”, e alude ao fim do empresário, a quem chama de “pobre diabo”, como uma espécie de retorno previsto. Como lembra Abranches, após o incêndio do Teatro

República, em 1914, S. Luiz Braga, já com sinais de demência, é internado numa casa de saúde, no Porto²⁵²:

Contam que um velho empresário americano, de muita fama, dizia: — Um grande actor é como um limão, espreme-se, espreme-se enquanto tem sumo. Depois... deita-se fora.

Triste, muito triste é pensar assim.

A arte, através [d]este prisma comercial, explorador, é uma coisa desoladora; confrange o coração.

Se o tal empresário, que assim dizia, tivesse um bocadinho de sensibilidade artística e um pouco de coração, não era melhor?

Este ou aquele actor era por ele esgotado, *espremido*, disto orgulhosamente se gabava, e depois de o atirar para a miséria, já inutilizado, continuava, possivelmente, na mesma faina artístico-comercial, a espremer os limões, para novamente e indiferentemente os deitar fora, numa febre de ganância doentia, no meio da qual, também, por certo lhe chegou o seu momento de ser lançado às feras, sem apelação nem agravo, e por seu turno, atirado para o cesto velho dos esquecimentos.

Deve ter sido este o fim do tal empresário de fama, que *espremia limões*.

Coitado! Se assim lhe aconteceu, devia ter-se arrependido, muitas vezes, de haver tratado a Arte com tão pouca consideração e caridade.

Mas deixemos esse pobre diabo; não vale a pena pensarmos nele (...). [ROSA 1917: 111-112].

À falta de sensibilidade artística apontada ao visconde, detentor de um dos melhores elencos do teatro declamado²⁵³, sem dele tirar partido, acrescenta Pinheiro a saída de alguns elementos logo no final da época de 1903/1904²⁵⁴, e a inclusão na programação do D. Amélia de um repertório musicado, circunstância que, como lembra Simões, levou à saída de Eduardo Brasão, no final da época de 1904/1905, seguido por Abranches e outros artistas²⁵⁵ — circunstâncias que precipitam uma clara viragem para o teatro musicado, na época seguinte (1905/1906), com a cativação, entre outros, de actores do elenco do Teatro Avenida (explorado por Sousa Bastos), apresentando-se um repertório misto, entre declamado e musicado, e convocando-se, para este último, toda uma equipa destinada à coreografia dos espectáculos. Por esta altura, a companhia formada pela Rosas & Brasão já estava "esfacelada", sobrando dela poucos elementos ("retalhos"²⁵⁶):

[Referindo-se a Eduardo Brasão e dirigindo-se ao filho do actor]

- Depois, teu pai saiu, quando o Braga pôs uma opereta, dizendo ao tão falado empresário que tivesse paciência, pois temia que ele se lembrasse de pôr uma revista e o mandasse para a cena de comboio à cabeça, cantarolando: “– Eu sou o comboio, comboio, comboio...” [Lucinda Simões, citada por BRASÃO 1925: 192];

O fim da temporada de 1904/1905 no Teatro D. Amélia foi assinalado por uma *débacle* artística, a que em parte já aludimos, e que depauperou a companhia dramática.

Faltavam nomes como os de Rosa Damasceno²⁵⁷, Adelina Abranches, Ângela Pinto, Lucinda Simões, Maria Pia, Maria Falcão, Eduardo Brasão, Cristiano de Sousa, Luís Pinto e ainda outros artistas mais modestos. Uns mortos, outros inutilizados e os restantes já *espremidos*, já fartos de aturar os *can-cans* artísticos e todas as manigâncias do Visconde S. Luís Braga.

Então, este pensou numa mudança de género para justificar este desfalque, e prometeu pomposamente, para a futura época de 1905-1906, uma exploração mista de operetas, revistas, fantasias, comédias e dramas.

E, nesta ordem de ideias, conseguiu de Sousa Bastos a desorganização da sua companhia do Avenida e a vinda de parte dela para se juntar ao resto do elenco do D. Amélia.

Procedendo assim, evitava mais um concorrente, anulava-o, e defrontava-se com a Empresa Taveira que, então, florescia com o género-musicado no Teatro da Trindade. Alijava alguns dos artistas a que acima nos referimos, indo parte deles, já *espremidos*, para o Nacional, e dava entrada no D. Amélia a Palmira Bastos, Etelvina Serra, Maria Santos, Gabriela Lucey, Amélia Pereira, Ausenda de Oliveira (que, então, começava), Alfredo Carvalho, Seta da Silva, Alexandre Azevedo, [Joaquim Pinto] Grijó, Carlos Santos [pai dos actores Mário Santos e Leopoldo Santos], Sá e Jorge Roldão...

Contratou coros, um corpo de baile, uma primeira bailarina, uma mestra coreógrafa, etc., etc.

Da antiga companhia dramática ficaram: Lucília Simões (que o Visconde conseguiu separar do grupo artístico de sua mãe), Josefa de Oliveira, Augusto Rosa, Henrique Alves, Augusto Antunes, Carlos de Oliveira e ... eu... [PINHEIRO 1929: 123-124];

O repertório variava entre a opereta, com Palmira Bastos, Alfredo de Carvalho e a *troupe* de Sousa Bastos vinda do Avenida, e o drama e a comédia, com Lucília Simões, Augusto Rosa e os retalhos da antiga companhia Rosas & Brasão, como já disse, esfacelada. Alguns artistas eram epicenos, isto é, *comuns aos dois géneros*, e deambulavam entre a opereta, o drama e a revista. Até o *Tim-tim por tim-tim* (revista) de Sousa Bastos se representou nessa época. [PINHEIRO 1929: 126].

Na época de 1905/1906 é apresentada a peça fantástica *Vénus*²⁵⁸, investimento que orçou os quarenta contos e se traduziu num “enormíssimo e incomparável sucesso”²⁵⁹. Igual tentativa é feita na época seguinte (1906/1907), com *As viagens de Gulliver*²⁶⁰, “montada e encenada com um deslumbramento e riqueza superior à *Vénus*”; cenários do francês Paquereau, e igualmente franceses o electricista, a mestra de baile e as bailarinas (também italianas e espanholas). Para além das trinta e seis coristas e dos cento e oitenta figurantes, contou, ainda, com a participação de toda a companhia portuguesa; contudo, sem sucesso equiparado²⁶¹. Investimentos não ressarcidos que, já na época de 1907/1908, levam o empresário a inflectir caminho para o teatro declamado: «A revista, a peça de fantasia, a opereta, já tinham sido postas de parte no D. Amélia. Era[m] géneros muito dispendiosos e os lucros... foram sempre uma série progressiva de... prejuízos!» [PINHEIRO 1929: 148]. A oscilação entre géneros, que continuará na década seguinte, reflecte-se na desestabilização do elenco e no constante vaivém de artistas, menos comum neste período. Voltam a dele sair actores que tinham regressado (Maria Falcão²⁶²), regressam outros que tinham saído (Ângela Pinto²⁶³, Chaby Pinheiro), Palmira Bastos permanece, mas no género declamado²⁶⁴, Lucília Simões, que até aí permanecera, abandona o elenco no final da época de 1907/1908: «Os descontentamentos na companhia eram latentes. Havia *cascas de limões* por todos os lados.» [PINHEIRO 1929: 146].

Como já aludido, à tática interna de acumulação de actores “de primeira linha” e criação de um ambiente intimidatório e concorrencial, de modo a enfraquecer e a melhor tirar partido dos actores, Simões e Pinheiro acrescentam às atribuições do Visconde uma acção estratégica, mais lata, de desorganização das companhias concorrentes, atraindo actores para a sua empresa no único fito de enfraquecer as restantes, sem um aproveitamento artístico das qualidades dos contratados no teatro sob a sua gerência; acusando-o, em suma, de ter desorganizado a praça teatral, quer em Portugal, quer quando exercia actividade no Brasil:

Conseguiu ele no seu Teatro de D. Amélia reunir os melhores e o maior número de artistas daquele tempo.

E porque assim o fazia e fez? Não foi pelo prazer artístico de se ver rodeado desses grandes e valiosos elementos, mas apenas... para enfraquecer os elencos das companhias dos outros teatros. Era apenas a *questão* mercantil²⁶⁵; e esta era a sua única preocupação.

E a prova é que ele tinha artistas notáveis no seu teatro, que pouco ou nada faziam.

Ia buscar uns certos artistas, propositadamente, para afrontarem, para servirem de *papões* aos outros. [PINHEIRO 1929: 27-28];

E como para chegar aos seus fins, precisava [de] empregar todos os meios: fazia concessões... dispensava sorrisos e amabilidades, como um *charmeur* que era, para obter tudo quanto queria!

E por tão perniciosa forma, assim estonteou tudo e todos, e trouxe a desordem e a indisciplina que hoje lavra pelos teatros.

Já no Brasil tinha feito o mesmo!

No Brasil, em tempos, era só bem recebido o teatro de comprovado valor literário e artístico.

Artistas bem recebidos, só os que vinham cancelados pelo agrado do público europeu.

A opereta mesmo só era representada e recebida com aplauso, tendo artistas de verdadeiro mérito.

Foi o Visconde quem introduziu o género revista no Brasil.

Foi o seu iniciador.

Substituindo o valor pelo escândalo... e a graça pela pornografia.

E lá desorganizou o teatro, como desorganizado o deixou cá. [SIMÕES 1922: 210-211];

Nesse tempo, no Rio, era ele bem conhecido por todos os artistas portugueses e brasileiros, e dele se contavam façanhas como empresário, e se dizia que tinha sido ele – o Braga Patola – a causa primordial da decadência do Teatro Brasileiro. [PINHEIRO 1929: 20].

A mesma acção de boicote do Visconde é referida à Companhia Inglesa²⁶⁶, sociedade artística, destinada às digressões no Verão, inicialmente constituída por actores

dos teatros D. Amélia e do Ginásio. Pinheiro atribui ao sucesso alcançado por esta companhia, entre 1899 e 1900, o espoletamento de uma acção concorrencial por parte do empresário, passando o próprio a organizar digressões na época estival e a convocar sistematicamente para os seus projectos os elementos-chave da sociedade artística – Alfredo Santos (director executivo), Alfredo Carvalho (fundador), António Pinheiro (director artístico) – nos sucessivos verões de 1902, 1903, 1905, 1906 e 1908, e provocando, deste modo, a descontinuidade e posterior desagregação da referida sociedade. Simões, por sua vez, também deixa assinalado o alargamento da actividade da empresa do D. Amélia ao Verão: «Extenuou os seus melhores artistas, com um trabalho insano e *tournées* fatigantes; espremendo-os – como dizia – para deles alcançar *quanto dinheiro pudessem dar*.» [SIMÕES 1922: 210]. Mas não é só de S. Luiz Braga que vem a concorrência. Em 1900, no Rio de Janeiro, Chaby Pinheiro relata a pirraça feita pela C^a. Lucinda Simões-Cristiano de Sousa (assistida pelo empresário Celestino da Silva), já no final de *tournee*, à Companhia Inglesa, em início de digressão, “escangalhando totalmente um negócio que podia ter sido bom” a esta última²⁶⁷:

Chegávamos ao Verão de 1903 e o Visconde S. Luiz Braga, para que a engulhada *Companhia Inglesa* não pudesse explorar a temporada, lembrou-se de organizar uma *tournee* aos Açores e à Madeira, *tournee* de que fiz parte como artista, director de cena e ensaiador e de que eram figuras primaciais Lucinda e Lucília Simões.

Por esta forma ia o Visconde inutilizando a união e o desenvolvimento da *Companhia Inglesa*.

Fizera-o no Verão de 1902 e executava-o, de novo, no Verão de 1903. Eram já dois bons curto-circuitos. Alguns elementos começavam a tratar da vida, e se bem que ainda tivessem feito mais duas tentativas para a sua reorganização, o golpe fora certo e quase de morte.

É que pela união, pela homogeneidade dos elementos artísticos da *Companhia Inglesa*, pelo seu repertório, o Visconde começava a sentir o peso desse grupo artístico, e temendo-o e receando-o, era preciso e indispensável dissolvê-lo a todo o transe. E foi o que fez. [PINHEIRO 1929: 91];

No Verão de 1904, um grupo de artistas do D. Amélia percorreu em excursão artística diversas terras da nossa província.

(...).

Como vêem, a Companhia Inglesa estava na sua agonia. Ao presente, os elementos componentes eram apenas do D. Amélia, e o Visconde nesse ano não tinha tido ensejo de enviar o Alfredo Santos ao estrangeiro dirigindo qualquer companhia. Foi o penúltimo arranco da Companhia Inglesa. [Ibidem, 94];

Chegado o Verão de 1905, a Companhia Inglesa ainda pensou em alentar-se, mas o Visconde organizou uma *troupe* de opereta para uma excursão às ilhas, com Palmira Bastos, Alfredo de Carvalho e mais artistas do género, mandando Alfredo Santos a dirigi-la administrativamente. [Ibidem, 126-127];

Chegou o Verão de 1907.

O Visconde destacou o Alfredo Santos não sei para onde, e a Companhia Inglesa não pôde funcionar. [Ibidem, 138];

Em Abril de 1908, a companhia, por outra, um turno da companhia [do D. Amélia] (...) foi destacado em tournée para o Funchal.

Mais uma machadada na Companhia Inglesa! [Ibidem, 146-147].

Sugere o memorialista que esta sociedade artística – auto-organização entre os actores que dispensa a figura do empresário – dava, com sucesso, corpo a uma prática de funcionamento indesejada no meio, oposta ao modelo dominante de companhias geridas por empresários: «Começava então [final da época de 1899/1900] esta Companhia Inglesa a causar já engulhos a muito boa gente, quando ...» [PINHEIRO 1924: 369]. No pingo da sua actividade, refere a reputação criada junto do público (“consideradíssima em todas as terras onde trabalhou – Continente, Ilhas e Brasil”²⁶⁸); junto da crítica (“o melhor conjunto de companhias portuguesas que até então tinha visitado o Rio de Janeiro”²⁶⁹); e junto dos próprios actores, onde terá marcado pela diferença no trato para com os artistas (“A Companhia Inglesa foi sempre nobre, digna, com qualquer dos variados e múltiplos elementos componentes que por ela passaram”²⁷⁰). O seu sucesso é atribuído ao extenso repertório (“representou muito repertório”²⁷¹), ao desempenho de conjunto e ao emprego criteriosamente artístico do elenco, levando a que interpretações homólogas, nos teatros regulares, fossem suplantadas (“sempre conjuntos harmónicos, probos e, por vezes, com desempenhos superiores aos que as peças tinham nos teatros de Lisboa”²⁷²). Sublinhamos ainda, como característica apontada à companhia, a sua política de não promoção de actores em detrimento de outros, entendida como profícua na coesão do desempenho:

(...) tivemos ao menos uma grande honra – a de nos considerarem o melhor conjunto de companhias portuguesas que até então tinha visitado o Rio de Janeiro, sem *ases* nem *estrelas*.

E isto disse-se e escreveu-se por tal forma que, ainda hoje, muita gente se lembra e fala do valor e do conjunto dessa companhia. [PINHEIRO 1924: 368].

Razões de sobra para despertar as antipatias, principalmente do Visconde, apesar de, como realça Pinheiro, o trabalho desenvolvido pela sociedade artística ter revertido a favor da empresa do Teatro D. Amélia, aquando da necessidade de substituição de actores ou de peças inteiras. A última apresentação da Companhia Inglesa é reportada ao ano 1909, na digressão às ilhas da Madeira e dos Açores: «Morreu, não sem que durante as excursões ela tivesse produzido muitos *engulhos* à Empresa, apesar de muita e muita vez esta ter utilizado substituições de artistas e até de peças completas que representávamos nas nossas *tournées*.» [PINHEIRO 1929: 164].

Simões, Pinheiro, e mesmo, Abranches, atribuem grande parte do sucesso de S. Luiz Braga aos seus colaboradores, nomeadamente, ao parceiro financeiro, António Ramos²⁷³, e aos secretários da empresa, Alfredo Santos²⁷⁴ – o “excelente administrador”²⁷⁵ que abandonou a carreira de actor para se lhe dedicar –, António Manuel²⁷⁶ e Júlio Cardoso:

(...) António Ramos, sua máxima força, quanto a cobres... Nunca o Visconde se poderia ter abalançado a formar as belas companhias que formou, e a mostrar ao portuguesinho amante de bom teatro, tanta celebridade estrangeira, sem esse paladino do bom gosto, que aliava à sua elegância física, uma requintada elegância de espírito. Além disso teve o Visconde a sorte de encontrar auxiliares preciosíssimos, que se lhe dedicavam de corpo e alma, como esse [Alfredo] Santos²⁷⁷, gerente do teatro, pára-raios de todas as tempestades que surgiam nos bastidores, e que com ele, com as suas invulgares capacidades de diplomata, muito bem sabia neutralizar... Também Júlio Cardoso era outro grande auxiliar do Visconde; quando Santos abalava com a companhia para o Porto e as companhias estrangeiras vinham a Lisboa, era o Cardoso que tomava as suas vezes. [ABRANCHES 1947: 191-192];

já para não falar, como lembra Pinheiro, da colaboração artística de actores de renome e de Augusto Rosa, na qualidade de ensaiador:

Os belos conjuntos artísticos que tiveram as peças no tempo da sua gerência, não foram a consequência da sua acção directa, mas sim indirectamente alcançados.

Os artistas que ele subtraía às outras companhias, para lhes enfraquecer os elencos, como já disse, eram os melhores. Portanto, haviam de representar bem, já por seu brio próprio, já porque ao seu lado encontravam outros com quem tinham de bater-se... Além disso, esses conjuntos eram dirigidos pela mão, pelo saber, pelo trabalho do grande mestre que foi Augusto Rosa, que tudo via, que a tudo acudia e que tudo dirigia com a sua ciência e valor. [PINHEIRO 1929: 31-32].

Contrapõem-se, do mesmo modo, representações memorialísticas dos demais empresários da época. À descrita bondade de José Joaquim Pinto, empresário do Teatro do Ginásio – “verdadeira silhueta da mais fidalga bondade”²⁷⁸, que “levava os ordenados aos camarins dos artistas”²⁷⁹ – o pagamento por vales e a frieza do bilhete com que despede o novel actor António Pinheiro, no fim da época 1886/1887: «Para seu governo lhe participo que não conto consigo para a futura época.» [citado por PINHEIRO 1912: 13]. Ao actor, também “digno empresário”²⁸⁰, Afonso Taveira – que “sentia as dores dos artistas porque era também artista”²⁸¹ – o relato de liderar uma empresa pioneira no corte de regalias concedidas aos actores²⁸². À honradez de Luís Ruas²⁸³ – o empresário que “herdou o lugar”²⁸⁴ do seu pai no Teatro do Príncipe Real, e que, sem ter uma verdadeira noção do que fosse o teatro, sabia do *métier*²⁸⁵ – a avareza e o gosto excêntrico por partidas de mau gosto, mesmo aos actores em cena e prejudicando a função²⁸⁶. À capacidade organizativa de digressões de Carlos Borges²⁸⁷ – o “empresário-comerciante”²⁸⁸ que fazia de ponto²⁸⁹ e gostava de vender na bilheteira²⁹⁰ – o apressamento dos espectáculos²⁹¹ e a opinião de que «O artista deve ganhar o menos possível e trabalhar o mais que puder... ainda que não possa!» [citado por LEAL 1920: 68]. À visão empresarial e aos bons conselhos de Celestino da Silva²⁹² – que, no Brasil, de contratador²⁹³ se fez milionário – o relato do incumprimento dos contratos²⁹⁴. À “rectidão”²⁹⁵ e “carinho”²⁹⁶ para com os actores (dos quais “é mais um colaborador do que um patrão”²⁹⁷, embora “disciplinador”²⁹⁸), “extraordinária envergadura literária”²⁹⁹ e “visão de teatro”³⁰⁰ de Luís Galhardo³⁰¹ (“o *gentleman* dos empresários de Lisboa”³⁰², “o nosso primeiro grande empresário moderno”³⁰³) – a falta na palavra dada que se cifrou

danosa para António Pinheiro, demitido das funções de secretário da Escola de Belas-Artes³⁰⁴.

Adelina Abranches explora ainda a situação de atriz casada com o empresário (Luís Ruas), investindo a vários níveis numa empresa que toma como sua, mas da qual, após o divórcio, se vê desligada, considerando esse um investimento não compensado: «Tanto tempo perdido! Tantos anos de luta, de cansaço, para quê?» [ABRANCHES 1947: 176]. Neste sentido, retrata-se co-empresária³⁰⁵ do Teatro do Príncipe Real, empenhando jóias, como o marido, perante os revezes da empresa («Quando as épocas teatrais corriam mal, lá voltavam para o poiso do costume... as minhas e as do marido!» [ABRANCHES 1947: 116]; comissariando contratos para o respectivo teatro (é ela quem trata dos leões para um espectáculo, com o domador de feira Barbagelata³⁰⁶), moderando situações que pudessem revelar-se danosas para os interesses da companhia³⁰⁷. A mesma cumplicidade e o mesmo empenho não compensado, cita Blasco relativamente a Pepa Ruiz, atriz parceira de Sousa Bastos na exploração de opereta, ao fim de uma década, expulsa pelo empresário, por meio de uma tabela. Assinala, ainda, o casamento posterior com Palmira Martins [Bastos] e a circunstância do consórcio com duas primeiras atrizes da companhia como um adjuvante no sucesso do empresário:

Em 1893-1894 entrou para a Trindade Sousa Bastos para substituir Matoso da Câmara, que por doença não podia continuar com a gerência do teatro; levou consigo, como era natural, a Pepa.

Foi então que a gentil atriz sofreu a maior afronta que pode alcançar o coração de mulher: ver-se desacatada publicamente pelo homem a quem, durante largos anos, dera a melhor parte da sua mocidade e do seu talento.

Sousa Bastos, aguilhado pelo ciúme, ou talvez por uma nova paixão incipiente, fizera uma tabela expulsando a Pepa da companhia. (...) e vi-a no camarim desfeita em lágrimas, tentando eu e o Augusto Pina, que também fora lá vê-la, consolar o seu ressentimento, que se expandia em acerbos comentários à negra ingratidão de Sousa Bastos, por causa de quem, dizia ela, até estivera presa no Brasil.

Que voltas o mundo dá! Quem poderia supor que Pepa e Sousa Bastos se separariam um dia, eles que pareciam realizar uma razão comercial vitalícia!

Após a saída da Pepa, entrou na companhia a atriz Palmira Martins, que substituiu aquela atriz no seu papel do *Burro do Senhor Alcaide*, o qual fora antes feito por Telmo, que a isso se prestara para livrar a empresa de apuros.

Sousa Bastos namorou-se da graça franzina da Palmirinha e daí a pouco tornou-a sua mulher.» [BLASCO 1908: 111-112];

Sousa Bastos tem tido, realmente, sorte com as mulheres. A Pepa era uma escrava do teatro, ia para a cena de qualquer forma, muitas vezes, até com vesicatórios³⁰⁸, e assim encheu as algibeiras do empresário e do autor que a tinha por intérprete, quando não sucedia serem um e outro a mesma pessoa.

Sua esposa, Palmira Bastos, que era débil e magrinha (...) começou a engordar, tornou-se robusta, e aí tem ele também uma mulher de trabalho, aguentando épocas sucessivas aqui e no Brasil, chegando a espantar como ela pode resistir a essa labutação contínua. [BLASCO 1908: 74-75].

De um modo geral, nas figurações narrativas para a figura do empresário, enquanto mediador que lucra com o teatro, perpassa a apreensão relativa à instrumentalização da arte e dos artistas aos limites do negócio. A exceção, neste anseio, vai para os actores-empresários Rosas e Brasão, descritos como uma “trindade [que] dedicou o melhor e mais belo dos seus esforços, dos seus talentos, dos seus haveres”³⁰⁹ ao teatro; Lucinda Simões e Cristiano de Sousa, estes últimos, apresentados como “empresários sacrificados pela arte”³¹⁰ que, nos eventuais insucessos financeiros, não deixam de atender aos deveres da empresa³¹¹, à qual aliam um culto pela arte: «Mas pagavam sempre, como verdadeiros fidalgos – ainda que os brocados caros e as baixelas houvessem de ser sacrificadas – e sempre ensinando-nos com o mesmo bom humor de exímios mestres.» [LEAL 1920: 65]; e, no teatro musicado, Luís Galhardo: «Se não fosse tão honesto, teria feito uma fortuna no Brasil. Perdeu a parada, quando podia fazer render o capital, jogando aos poucos nas *linhas* e na *cor*, teatralmente falando, é claro.» [LEAL 1920: 72]).

Quanto se pode ganhar no teatro?

Nos vários relatos, perpassa a ideia de que no teatro se podem auferir proventos muito acima da média. Santos é entrevistado no auge da actividade com uma vida desafogada: «Teve então o encanto e vantagens das comodidades: vivia numa casa boa, quente no Inverno, fresca no Verão, bem mobilada, criadas, criados, excelente mesa, boa companhia, muita gente a cortejá-lo (...).» [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 125]. Simões, entre 1874 e 1876, retrata-se em Londres e em Paris no modo de vida das elites. Abranches, em 1871, com quatro anos de idade, após o abandono paterno, afirma

contribuir grandemente para o rendimento familiar, auferindo no teatro mais do que a totalidade dos vencimentos dos seus quatro irmãos empregados³¹²: «Mas só eu, com pouco mais de quatro anos, é que fui a grande desenvencilhadora daquela meada, por ganhar, sozinha, mais dinheiro nos teatros do que todos os meus irmãos juntos.» [ABRANCHES 1947: 30]. Pinheiro, em 1886, na tomada de opção pela carreira, confessa-se cativado pelo argumento de Gervásio Lobato: «(...) augurava-me e garantia-me um ordenado magnífico e um trono artístico ao cabo de seis anos.» [PINHEIRO 1912: 9]. Blasco, nos anos 20, não vê equiparados os proventos de publicista aos de actriz, já que “no teatro era onde poderia ganhar a vida mais desafogadamente”³¹³, e os seus “lucros como escritora e jornalista”³¹⁴ não podiam dar ao filho doente os cuidados necessários.

A totalidade dos memorialistas, num dado momento das suas carreiras, auferiu os ordenados máximos atribuídos no meio; actores de “primeira ordem” ou de “primeira categoria” ou ainda “estrelas” do teatro ligeiro, consoante o seu exercício no teatro declamado ou no teatro musicado. Como já referido, além do montante a auferir mensalmente, os actores tinham direito a usufruir uma vez por ano (às vezes mais) de um espectáculo em seu “benefício”, também denominado, “festa artística”, ocasião de o público prestar apoio e homenagem ao artista, e cuja receita revertia a seu favor, deduzidas as despesas ordinárias do teatro. Sousa Bastos refere-se-lhe não só como uma forma de os artistas “equilibrarem as suas finanças pela insignificância de alguns ordenados”, mas ainda enquanto compensação “pelos meses em que no estio, não têm contrato” [BASTOS 1908: 24].

Mas, para melhor compreender a questão dos vencimentos no teatro, importa determo-nos nos relatos que os referem em concreto. Em 1853, no Teatro do Ginásio, Isidoro é promovido de discípulo a actor no curto espaço de um mês, e, num ano, o seu ordenado inicial de seis mil réis (6\$000) mensais é aumentado para catorze mil e quatrocentos réis (14\$400)³¹⁵, isto é, para mais do dobro. Dois anos depois, em 1856, o seu vencimento quadruplica para cinquenta e sete mil réis (57\$000) – “único exemplo que havia entre escriturados do Ginásio”³¹⁶ –, aliciado que fora, entretanto, a ingressar noutros teatros (Teatro da Rua dos Condes, em 1854, e Teatro Nacional, em 1856³¹⁷). Em 1858 muda-se para o Teatro Variedades e, em 1865, no Teatro D. Maria II, aufere já o ordenado máximo de um actor de primeira categoria: setenta e dois mil réis mensais (72\$000). Ou seja, num espaço de doze anos, descrevendo uma carreira vertiginosamente ascensional, tanto no género dito declamado³¹⁸ como no musicado, o seu salário

decuplicou³¹⁹. O caso de Isidoro serve também à ilustração da variabilidade dos vencimentos consoante a classificação do actor e os teatros onde trabalha.

Pinheiro é quem melhor nos dá a relação entre os ordenados auferidos no teatro e fora dele. Em vez dos seis vaticinados anos, decorreram catorze até atingir em Lisboa o ordenado máximo de um primeiro actor em teatros privados, isto é, setenta mil réis (70\$000) mensais, no Teatro D. Amélia (na época de 1900/1901)³²⁰ – valor que acumula, em 1911, com cinquenta mil réis (50\$000) auferidos como director de cena³²¹ –, deixando-nos registo dos ganhos fora do teatro, pela mesma época, e permitindo-nos a sua comparação. Assim, em 1912, o seu salário como Professor da Escola da Arte de Representar é de vinte e cinco mil réis (25\$000) mensais³²² e, em 1914, como escriturário da escola de Belas-Artes, de quinze mil réis (15\$000) mensais³²³. Muito longe, portanto, dos cento e vinte mil réis (120\$000) mensalmente auferidos, na totalidade, no Teatro D. Amélia, correspondendo cada uma das supracitadas funções a cerca de uma terça e uma quinta parte do que ganhava como actor. Não menos eloquente é a disparidade entre o que ganha no Teatro Nacional, entre 1915 e 1917, – recebendo por cada noite dez mil réis³²⁴ (10\$000) – e o total de noventa e três mil e quinhentos réis (93\$500) auferidos mensalmente, em 1915, num conjunto de sete actividades a que se dedica fora do teatro, a saber: professor da escola da Arte de Representar no curso ordinário (12\$500) e no curso nocturno (10\$000), professor do liceu (9\$000), secretário da Escola de Belas-Artes (20\$000), bibliotecário do Grémio Lusitano (15\$000), professor particular de francês (15\$000) e professor particular de um tenor-actor (12\$000)³²⁵. Tendo em conta que nessas duas épocas, no Nacional, deu “um número considerável de apresentações”³²⁶ das quais auferiu “bons e avultados lucros”³²⁷, podemos concluir que nove ou dez noites dariam para cobrir o que num mês vencias nas sete actividades discriminadas. O máximo que o memorialista poderia ter auferido fora do teatro orçaria os quarenta e cinco mil réis (45\$000) mensais, na qualidade de funcionário de repartição da Direcção Geral dos Edifícios Públicos, não fosse o ter recusado a oferta, em 1896, por implicar o abandono da actividade teatral³²⁸.

Enquanto que Pinheiro, aluno do Conservatório e aplaudido actor amador, se estreia profissionalmente no teatro declamado, na época de 1886/1887, no Ginásio, pelo estipêndio de doze mil réis (12\$000) mensais³²⁹ – ordenado comum para os iniciados –, Blasco, em 1888, sem nunca ter posto um pé no palco, faz a sua estreia profissional no Teatro Chalet do Porto, na opereta, ganhando trinta e seis mil réis (36\$000) mensais³³⁰, exactamente o triplo do seu colega. E, na época seguinte (1887/1888), quando o primeiro

ingressa na prestigiada companhia Rosas & Brasão, no Teatro D. Maria II, auferindo ainda os mesmos proventos³³¹, à segunda é feita (1888/1889) a oferta de quarenta mil réis (40\$000) para trabalhar com a companhia Alves Rente, no Porto – o que a mesma regateia exigindo sessenta mil réis (60\$000) e perdendo assim uma oportunidade que, depois, lamenta³³². Após consecutivas épocas no Teatro da Trindade, em Lisboa, a actriz é contratada em 1895/1896 pela companhia do maestro Tomás Del-Negro para se apresentar no Porto, no Teatro D. Afonso, pelo ordenado de cento e cinquenta mil réis mensais (150\$000), dando início aos seus «(...) grandes honorários, que subiram mais tarde a trezentos mil réis (300\$000) e nunca baixaram de cento e vinte (120\$000) em empresas mais fracas.» [BLASCO 1908: 133]. Na época anterior (1894/1895), Pinheiro fora contratado por Coelho Ferreira por quarenta mil réis (40\$000) para se apresentar no Inverno, no Porto, e em digressão por Aveiro e Coimbra; quando volta a ingressar na Rosas & Brasão, em 1897/1898, aufere no primeiro mês 30\$000 e nos seguintes quarenta (40\$000) e cinquenta mil réis (50\$000)³³³. Adelina, nesta mesma década de noventa, desempenhando um reportório maioritariamente declamado, ganha igualmente cinquenta mil réis (50\$000) mensais no Teatro do Príncipe Real³³⁴. Podemos assim ter uma ideia da diferença de ordenados de actores da mesma geração no teatro declamado (nos principais teatros de Lisboa) e no teatro musicado, onde um artista poderia chegar a ganhar o triplo.

Em 1898, no início de carreira, Leal é contratado para o Teatro da Rua dos Condes, na companhia do Actor Vale, por trinta mil réis (30\$000) mensais³³⁵, referindo-se à colega Amélia Loppiccolo³³⁶ como um dos actores então mais bem pagos naquele teatro (por volta de 1899), recebendo pelo desempenho em operetas, revistas e canções francesas, a quantia de duzentos mil réis (200\$000) mensais³³⁷; seguem-se-lhe, nos grandes salários auferidos no género musicado, as actrizes Palmira Bastos e Lucinda do Carmo³³⁸. O memorialista, que se exercera no teatro declamado e se especializa em *compère* de revista na primeira década do século XX, deixa-nos a indicação de já no início do século ganhar sessenta mil réis (60\$000)³³⁹, orçando depois os seus honorários, antes da Grande Guerra (1914), aos duzentos mil réis (200\$000)³⁴⁰; ou seja, quase quadruplicando os seus proventos numa década. Não deixa, mesmo assim, de acrescentar que «da craveira alta (...) tenho sido o pior remunerado» [LEAL 1923: 131], suplantado no mesmo género por Nascimento Fernandes e Amarante³⁴¹. Deixa-nos entrever ainda a repercussão da inflação do pós-guerra e a especulação no teatro musicado: no início dos anos 1920, o “estrela” do Teatro Éden ganha três mil escudos (3000\$00), e o do “acanhadote” Salão Foz, explorado pela empresa de António de Macedo, dois mil e quinhentos (2500\$00),

acrescidos de uma compensação de quinhentos escudos (500\$00)³⁴², valores que compara aos auferidos por um ministro da república, “que vence pouco menos”³⁴³ ” do que um reputado actor. A mesma empresa paga à coupletista espanhola Anita Salambó dois mil e cem escudos (2100\$00)³⁴⁴, acima do ordenado do próprio Leal que, já então com vinte e cinco anos de carreira, ganha “pouco mais de mil e quinhentos escudos” (1500\$00)³⁴⁵. Adelina declara que o seu “maior contrato”³⁴⁶ foi na revista³⁴⁷, em 1927, ganhando por noite duzentos e cinquenta mil (250\$000) réis (“um cachet formidável”³⁴⁸). Leal remete-nos ainda para o facto de actores de nomeada do teatro declamado terem optado pelo teatro ligeiro (Henrique Alves, do Teatro D. Amélia, e o actor Gomes, do Trindade), bem como para a desvalorização sentida naquele quadrante e manifestada através dos protestos de Carlos Santos: «(...) os periódicos fizeram eco às razoáveis exigências feitas por um dos nossos mais ilustres comediantes, professor no Conservatório e autor da tese *A ilusão no teatro*, 76 sublimes páginas de altos conhecimentos de palco, e que também merecem ser pagas.» [LEAL 1923: 128].

Os proventos auferidos no teatro variam não só consoante os géneros, declamado e musicado, mas ainda consoante a regularidade das companhias e a categorização dos teatros e dos actores. O percurso de Isidoro, como já aventado, é ilustrativo da implicação destas realidades. Em 1850, aufere numa sociedade artística, no Teatro do Salitre, mil réis (1\$000) por cada récita e já com desempenho em papéis de galã, porém, em 1853, ingressa no Teatro do Ginásio, despromovido a discípulo e na condição inicial de não auferir ordenado durante seis meses – condição logo mudada no primeiro mês, passando o actor a contratado e exponencialmente aumentado, como acima referimos. Esta opção é associada ao confessado “desejo de trabalhar em teatros regulares”³⁴⁹, isto é, teatros com companhias cativas que se apresentam por épocas consecutivas, como era a do Ginásio, onde teve o ensejo de colaborar com ensaiadores e actores conceituados no meio, patamar necessário à entrada nos circuitos prestigiados, e, portanto, à condição de “artista de primeira plana”³⁵⁰. A importância de integrar uma companhia regular, estrutura normalmente afecta aos teatros principais, é igualmente sublinhada por Blasco, interrompida que foi a sua carreira na companhia regular do Teatro da Trindade (entre 1890 e 1895). Apesar dos posteriores avultados ordenados, a actriz releva o carácter provisório dos projectos, bem como os falhanços financeiros (ainda que não artísticos) de empresas ou sociedades artísticas com as quais colaborou até 1905, em prejuízo não só dos seus vencimentos como dos benefícios que não chegam a realizar-se, dada a interrupção da actividade antes de cumprida a época teatral³⁵¹:

Demorei-me no Teatro da Trindade até Maio de 1896 [1895]³⁵², e ainda hoje lá estaria, se a empresa continuasse sendo do meu bom amigo Matoso da Câmara.

A minha saída dali foi uma grande fatalidade para mim, embora ganhando mais ordenados e por vezes com ruidosos sucessos, nunca mais encontrei uma empresa onde pudesse conservar-me como era meu desejo.

Ou trabalha a intriga ou a companhia dissolve-se prematuramente por falta de capital, e não raro me fica por lá grande parte dos meus honorários. [BLASCO 1908: 105];

De tudo o que aqui fica dito vê-se que não passou um só ano que não cantasse em Lisboa, desde o meu debute no Teatro da Trindade, tendo épocas em que acumulei contratos em Espanha, Brasil e Portugal. No entanto, há anos que não tenho uma escritura duradoura, que me tome toda a temporada teatral.

Daí o suporem-me fora da cena portuguesa muito mais tempo do que realmente me afasto dela, suposição que me tem sido significada pela Imprensa e pelo público em termos lisonjeiros que aqui se registam e se agradecem de todo o coração. [Ibidem, 240].

Adelina Abranches vê impulsionada a sua carreira aos 36 anos de idade, quando se muda em 1902 do Teatro do Príncipe Real para o Teatro D. Amélia, “caindo num meio de elevada categoria artística”³⁵³. Tal como Isidoro, reingressa posteriormente, no Teatro D. Maria II, poucos anos decorridos (em 1905/1906), numa qualificação que pressupõe um ordenado superior: «Quando me acenaram com maior ordenado do D. Maria II, nem olhei para trás... [ABRANCHES 1947: 209]. A actriz deixa-nos também documentada a diferença do público nos dois teatros considerados de categoria diversa, e o contraste entre uma camada popular, emotiva, participando expansivamente na acção de teatro, e uma elite educada e contida:

(...) [no Príncipe Real] um público especialíssimo que se entregava em absoluto ao nosso trabalho, rindo e chorando connosco, pateando com fúria o cínico quando este ia atingir os seus fins; um público que me gritava angustiadamente da geral, quando eu, na cega das *Duas órfãs* procurava a chave da porta que me tinham escondido: “Está debaixo do colchão! Está debaixo do colchão!”. Público que me inundava de palmas todas as noites, grato às sensações que eu lhe transmitia... Público tão ingénuo, tão purinho[sic], que chegava a esperar o cínico no fim do espectáculo, à

porta da caixa, para lhe dar uma tarefa... Quanta vez o Miguel das *Duas órfãs* teve de sair, embuçado, pela porta principal do teatro, para escapar à fúria justiceira dos espectadores mais indignados...

Calcule-se, pois, com que medo eu pensava no público da *finá flor* [D. Amélia] que aplaudia sempre com discrição, nunca esquecido das boas maneiras... [ABRANCHES 1947: 183-184].

Denotando uma marcada hierarquização na profissão, o ordenado do actor varia, como já referido, consoante a sua categorização artística. A distância entre actores de primeira e de segunda categoria tem a dimensão de um ordenado ao dobro, como bem atesta a relação dos salários para o Teatro Nacional, constante no projecto de reforma apresentado pelo Grémio dos Artistas, em 1926, e transcrito por Pinheiro: 1ª categoria – actores: 3000\$00, actrizes: 4000\$00; 2ª categoria – actores: 1500\$00, actrizes: 2000\$00³⁵⁴. O fosso entre “oficiais do mesmo ofício”³⁵⁵ será tanto maior quanto menos categorizados os que desempenham funções na cena, sejam, comparsas ou figurantes, coristas, discípulos³⁵⁶, e acima destes, rabulistas, que desempenham pequenos papéis, também denominados “actores de terceira ordem”³⁵⁷. Entre meados e finais do século XIX, o ordenado de um primeiro actor (72\$000) é o sêxtuplo de um rabulista (12\$000), ou até mais, no caso de um “impagável”³⁵⁸.

Na referência ao rabulista, perpassa o anseio dos narradores, que perspectivam a categorização como uma barreira artístico-profissional só por alguns ultrapassada, associada também à idade do actor: “ou porque estão velhos, ou porque são antipáticos às empresas, ou porque devessem ter escolhido outro emprego mais concorde com a suas possibilidades”³⁵⁹, ou ainda, porque tivessem nascido no tempo errado, como Carlos Lima³⁶⁰, a quem Pinheiro dedica quase todo um capítulo, e de quem afirma (não sem uma certa ironia): «Hoje, se fosse vivo, seria um grande *compère* de revistas e ganharia estou certo, mil ou dois mil escudos por mês. Asseguro até que seria sócio de algum empresário e que teria companhia sob a sua égide.» [PINHEIRO 1924: 157]. Descrito como um “actor notável em rábulas”³⁶¹, porém, desmotivado perante obrigações profissionais, como a comparência aos ensaios (no que resulta ser multado), à volta da sua pessoa e vida desprendida de boémio, geram-se histórias e anedotas, ocasionadas na prestação em cena, como nos bastidores – a exemplo da intenção de comparecer, pelo menos, a um ensaio, levando-o a madrugar no camarim e, mesmo assim, a faltar, por ter adormecido³⁶². A circunstância de se pedirem obrigações idênticas a profissionais pouco ou nada

equiparados nos direitos, perpassa igualmente no episódio com António José Moniz, quando rabulista e a trabalhar no Teatro D. Maria II (na década de 1870), a quem, no papel de um príncipe³⁶³, a primeiríssima actriz tem de beijar a mão, e de quem, depois, reclama as luvas sujas, merecendo como resposta do actor uma frase que passou para o jargão teatral: «- Sra. D. Emília das Neves! Príncipes a doze mil réis não podem ter luvas mais limpas!» [PINHEIRO 1929: 56]. Em suma, os “artistas modestos”³⁶⁴, são descritos como ganhando “miseravelmente”³⁶⁵, a exemplo de Francisco Sales³⁶⁶, que, numa digressão pela província (em 1902), “para ter que fumar”³⁶⁷, vende aos colegas os selos que a mãe lhe mandava para as cartas que lhe deveria escrever³⁶⁸. Já na década de 1920, no teatro musicado, enquanto as *danseuses* belgas, contratadas para dar “parisianismo” à revista³⁶⁹, podem enviar economias para o seu país, as coristas portuguesas, “muitas vezes esfomeadas”³⁷⁰, «(...) comiam uma vez só por dia, no popular e baratucho João das Velhas, depois de cocaínadas também para esquecer muitas vezes a miséria...» [LEAL 1923: 141].

A comparação dos vencimentos dos actores é inclusivamente estabelecida com relação aos congéneres estrangeiros – a começar por Espanha, cujos proventos alegadamente superiores são a razão de Rosa querer que o filho, Augusto, se estreasse e fizesse carreira neste país³⁷¹. Este último, que frequenta em Paris as opulentas casas de Coquelin e Sarah Benhardt³⁷², depara-se com uma situação económica a que nenhum actor português, por mais reconhecido que fosse, poderia aspirar:

(...) os meus olhos estavam verdadeiramente deslumbrados e o meu espírito deveras abatido por ver como em Portugal foram mal apreciados os grandes artistas, que os houve, que nele nasceram e que morreram, sem nunca haverem possuído qualquer objecto que de longe se parecesse aos mais insignificantes desta colecção [de Coquelin], deixando apenas às suas famílias a glória do seu nome, limitada na fronteira do seu pequeno país. [ROSA 1917: 6].

Além dos ordenados, a categorização dos actores reflecte-se noutras práticas, como seja a da sua distribuição pelo espaço do palco, prática referida ao Teatro da Trindade, em 1896: «Lá dentro havia um grande respeito, guardavam-se as distâncias: artistas a um lado, discípulos quase sempre ao fundo do palco e do outro lado, os coristas.» [LEAL 1920: 23-24]. A distribuição dos camarins é avançada por Abranches como um dos sinais da desconsideração de que se acha alvo, quando contratada, pela segunda vez,

pela empresa Rey Colaço-Robles Monteiro, no Teatro Nacional, em 1937; depreende-se do seu relato a associação entre a categoria do actor, a dimensão do camarim e maior proximidade deste em relação ao palco:

Ela tinha razão, a minha filha. Mas eu também a tinha em nada querer pedir, porque sentia o quanto era pesada a essa empresa... percebi que estava *a mais* naquele elenco! Pois se nem sequer tinha alojamento condigno... Deram-me um camarim por empréstimo, que fui obrigada a abandonar, quando o seu verdadeiro dono apareceu... E, enxotaram-me para um cubículo, a meio da escada do palco, porque a minha idade me não deixava subir até ao 1º andar. Nesse cubículo, geralmente camarim do ponto, ou de qualquer outra entidade que não precisasse de mudar de roupa e de descansar nos intervalos, nem pude meter a minha velha *chaise-longue*, amiga e companheira de tantos anos...

Para repousar, arranjei uma pequena poltrona que tinha de arredar cada vez que entrava ou saía! Esta falta de consideração pelos meus cabelos brancos, já não digo pelo meu nome, não só da empresa, mas dos colegas *homens* que tinham camarins no palco, magoou-me muitíssimo.» [ABRANCHES 1947: 384].

A iluminação, essencial para a caracterização do actor, é também alvo de uma distribuição desigual, como denuncia Isidoro, quando a trabalhar, em 1851, no Teatro S. Carlos, com a companhia de Emília das Neves: «Por esta ocasião notei (para desgosto meu) que a alguns actores mais considerados eram distribuídas duas velas para os camarins, enquanto que para os *mesquinhos* fora determinado que se desse só uma.» [FERREIRA 1876: 57-58].

Paradoxos de um ordenado

Apesar de primeiros artistas e de, nessa condição, os auferimentos no teatro serem superiores, quando não mesmo, muito superiores à média, bastas vezes os memorialistas se narram sem pecúlio, a viver dos ganhos do dia-a-dia, endividados, pedindo um adiantamento do ordenado aos empresários (por vezes expresso em termos de lhe fazer uma “choradeirazita”³⁷³), recorrendo à penhora de bens ou pedindo fiado aos fornecedores. Excepção feita ao “extremamente económico”³⁷⁴ Isidoro, que chega a proprietário do Teatro de Almada³⁷⁵ e com investimentos que fazem dele senhorio³⁷⁶. Adelina, ao fim de quase cinquenta anos maioritariamente repartidos entre os teatros do Príncipe Real, D. Amélia, D. Maria II e em companhias exploradas por José Loureiro, no Brasil como em Portugal, declara-se descapitalizada: «(...) nunca tive a sorte de conseguir

juntar uns tostões para as faltas...» [ABRANCHES 1947: 382]); Leal, em 1923, afirma não ter “um centavo de rendimento, nem de reserva uma nota de cinquenta”³⁷⁷: «Há por aí quem me suponha possuidor de um bom pé-de-meia (...). Não, meus amiguinhos, sou pobre, pobríssimo como Job, e caminhei já miséria [sic].» [LEAL 1923: 160]; e, na década de 1940, com cerca de quarenta de anos de carreira, afirma:

O signatário desta prosa e o Nascimento Fernandes foram acusados de ganharem grandes honorários e de serem possuidores de fortuna, quando é certo nada terem do que a linha de aprumo e elegância que mantinham, e nunca conseguiram galgar os privilégios financeiros dos seus camaradas de igualha, em 1940. [LEAL 194- : 45].

Várias são as menções à necessidade do recurso à penhora, na situação de desemprego ou não, ou ainda em tempos de crise conjuntural, empenhando-se desde jóias a peças de vestuário, até de cena. Assim com Adelina, na década de noventa, quando a trabalhar no Teatro do Príncipe Real, referindo as despesas da casa como do teatro, e denunciando as vicissitudes de uma actriz casada com o empresário:

O teatro dava-me cinquenta mil réis mensais, que haviam de chegar para vestir e calçar os filhos, pagar-lhes o colégio de primeiras letras, vestir-me e calçar-me a mim, para a rua e para a cena, e comprar, desse lá por onde desse, um frasquinho de Apopanax ou Patchouli... É de ver que nunca os cinquenta *paus* chegavam para tanta coisa. Todos os meses fazia as minhas reclamações; pedia um aumentozinho no ordenado... mas todos os meses ouvia a mesma música: “É preciso que te chegue. Não o tenho, não o posso ir roubar”. Como ambos tínhamos razão, era eu sempre que me submetia; mas como tinha que fazer frente às inevitáveis despesas, procurava aligeirar o meu *deficit*, pedindo recurso ao prego... este mês um anelito; para o outro uma pulseira; e assim me equilibrava até à data do benefício que me dava sempre a alegria de ver regressar a *penates* as providenciais e queridas jóias todas oferecidas no Brasil, algumas de grande valor.» [ABRANCHES 1947: 115-116];

e, já no início de 1900, no Teatro D. Amélia:

De todos os lados me surgiam contas para pagar e eu não sabia como as liquidar... Em uma das fases mais críticas da minha existência, cheguei a aparecer no

ensaio; às onze e meia da manhã, em *toilette* de recepção, única que me restava decente!... As outras estavam no fio! Diziam-me as colegas muito admiradas: “- Que *estadão*!... Aonde é hoje a ida?”. E eu desdobrava-me em petas, inventando as mais estapafúrdias visitas no fim do ensaio, para explicar o *blouson* de rica pluche[sic] verde seco, bordado a ouro velho, e o chapelinho emplumado... Passei a fumar cigarros de marinheiro que me arranhavam a garganta; decidi-me a andar a pé, pondo em grave risco a finura das meias e a sola dos sapatos. (...) estiquei os cordões à bolsa, mas não consegui livrar-me do prego! As minhas jóias, há tanto tempo em sossego, voltaram de novo a caminhar para aquele sorvedoiro, com um ritmo alarmante... (...). Quando me acenaram com maior ordenado do D. Maria II, nem olhei para trás... [ABRANCHES 1947: 209].

Em 1894, mesmo com trabalho no Porto, Pinheiro retrata-se “empenhando novamente vestuário de cena”³⁷⁸ e, em 1914, sem emprego no teatro, e sem lá ganhar há dezasseis meses, muito embora professor na Escola da Arte de Representar: «Chegou ao ponto de eu não poder sair de dia por ter as solas das botas rotas e o fato tão coçado que era uma vergonha.» [PINHEIRO 1929: 306]. No mesmo ano, indigitado para escriturário da Escola de Belas-Artes, pede fiado ao alfaiate que o vestira durante doze anos e que lho nega – «(...) a minha boa mãe passajou-me o fato usado, limpou-o com benzina e café, passou-o a ferro, e fui tomar posse do lugar (...)» [PINHEIRO 1929: 309]. Leal, em 1917, aquando do edital de recolher obrigatório e o encerramento dos teatros, recorre igualmente à casa de penhores³⁷⁹.

Para esta situação, aparentemente paradoxal, concorrem factores que se prendem, não só com as já referidas práticas que vão frequentemente de encontro ao que é estipulado por contrato, traduzindo-se numa participação compulsiva do actor nas perdas financeiras das empresas – dívidas não ressarcidas, atraso no pagamento dos vencimentos, interrupção das digressões sem a devida compensação financeira, etc. –, mas, inclusivamente, com as próprias condições contratuais, entre as de maior peso e referência, a obrigatoriedade de investimento financeiro do artista no guarda-roupa de cena (e, por extensão, caracterização), e a intermitência do trabalho, seja na interrupção da actividade regular durante os chamados “meses de Verão”³⁸⁰, seja, no caso de não pertença ao elenco de uma companhia com actividade regular, a pontualidade dos projectos e os períodos de desemprego.

A questão do guarda-roupa

A haver excepção no encargo do actor com o guarda-roupa, dar-se-ia relativamente às peças de época, assumindo então as empresas o custo e a concepção do mesmo, o que nem sempre se verifica, dependendo das condições do contrato. Do empresário refere-se não lhe interessar a distribuição de um determinado papel à actriz «(...) porque a personagem é à época e ela tem no contrato direito a *toilettes*.» [LEAL 1923: 156]; e, Pinheiro relata ter aceite em 1890 o papel de D. Sebastião³⁸¹, sob a condição de a empresa assumir as despesas do guarda-roupa: «Ganhava trinta mil réis mensais e a despesa que tinha de fazer com o papel orçava por uns sessenta ou setenta./ Aceitei o papel com a condição de me vestirem e de armarem... rei.» [PINHEIRO 1924: 306]. Acrescente-se que um mesmo espectáculo pode requerer várias *toilettes*, consoante as cenas. Além do financiamento, o actor é responsável pela escolha e acompanhamento da confecção do guarda-roupa de cena, assim como pela sua manutenção (limpeza, engomadoria e eventuais arranjos)³⁸²; investimento que, no seu conjunto, leva a que o ordenado das actrizes seja uma terça parte superior ao dos seus congéneres masculinos, dada a maior complexidade dos trajes e dos acessórios.

Embora agenciada individualmente, a caracterização *latu sensu*, incluindo o guarda-roupa, tem influência no desempenho do conjunto, razão pela qual passa por uma prévia validação do ensaiador, como bem alude Isidoro, quando a trabalhar no Teatro do Ginásio: «Foi à cena esta comédia [*Os pretendentes de minha mulher*] em 18 de Agosto de 1855; antes de começar apresentei-me ao ensaiador, como era do regulamento, para ver se aprovava o meu vestuário e caracterização.» [FERREIRA 1876: 157-158]. E, mesmo a avaliação do desempenho individual não é dissociada deste aspecto: «No decurso dos três actos, o sr. Isidoro, como caracterização, como voz, como gestos, como inteligência do papel, enfim, merece que se lhe considere o desempenho desta parte como um papel de exame em que nenhum actor lhe levaria a melhor!» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 48-49]. É fácil imaginar o resultado desta prática no conjunto do espectáculo, referindo Sousa Bastos, no seu dicionário, a frequência das discordâncias ocasionadas: «Muitas vezes há também desafinação no vestuário, no mobiliário e nas cenas, que discordam de gosto e de época entre si.» [BASTOS 1908: 50].

O encargo da caracterização e guarda-roupa atribuído ao actor implica a aquisição de conhecimentos, formal ou informal, nesta área, e que Augusto Rosa admite como constante no programa da sua formação³⁸³:

Como meu pai entendia que todo o actor deve saber um pouco de desenho, fez com que eu frequentasse como amador a aula de gesso na Academia de Belas-Artes, de que era professor o grande pintor Miguel Ângelo Lupi.

(...).

Com esse estudo e as visitas constantes que o meu pai fazia aos ateliers dos grandes pintores seus amigos, Anunciação, Metrass, Lupi, Cristiano e outros, habituei-me a ver pintura e a admirá-la, a ver a cor e a compreendê-la.

Como frequentava a Academia e, portanto, as salas do museu, e como meu pai possuía livros de figurinos e também os desenhava, habituei-me igualmente a conhecer a evolução do traje através das épocas.» [ROSA 1915: 44].

A incumbência do guarda-roupa implica também que as despesas de um actor ou de uma actriz se vissem aumentadas na proporção da categoria dos papéis a desempenhar, significando a promoção artística um “pau de dois bicos”, dada a onerosidade do investimento associado. Neste sentido, é evocado o aviso do actor Vale ao jovem Leal, recém-aumentado pelo desempenho nos galãs cómicos: «- Agora é que vão começar as tuas dificuldades!»³⁸⁴. O então jovem actor, por volta de 1898, em início de carreira, retrata-se no recurso a expedientes para o provimento do guarda-roupa (e correlativos acessórios), entre estes, a acumulação de dívidas, o recurso ao empréstimo, a fuga aos credores, e o pedido de adiantamento ao empresário ou de ajuda a terceiros:

Alfaiates, sapateiros, chapeleiros... Uns galfarros sobre mim! Era um martírio para lhes pagar as minhas elegâncias.

Quantas vezes – no Teatro da Rua dos Condes – eu tive de fugir pela porta da frente, confundido com o público, meio caracterizado, para assim escapar à senha agressiva do credor que me esperava à porta da *caixa*! Outras vezes, ficava escondido dentro do teatro uma ou duas horas – o tempo preciso para que a matilha se afastasse – saindo depois, no escuro da noite alta, cauteloso e abrigado pela solidão da rua! [LEAL 1920: 159];

Com o debute desta efêmera actriz [Sinházinha Prates], passou-se um caso um tanto engraçado, que passo a relatar. O meu papel requeria uma elegância a que o ordenado de trinta mil réis não chegava, porque a muitos alfaiates já eu devia a indumentária de outras personagens, o caso, porém, apresentava-se-me sério, pois tratava-se da estreia de uma mundana em foco que certamente traria ao teatro a nossa *élite* do Chiado. Então fui-me a um *taylor* desconhecido e mandei confeccionar a

andaina janota. Chega a noite da estreia e com as algibeiras vazias entra-me o empregado do alfaiate com o fato... supliquei do grande Vale algum dinheiro, e nada! Que tinha obrigação de ter a minha ferramenta, etc. Eis que tomo de um expediente, mandando dizer ao homenzinho que logo que saísse de cena – onde não me encontrava naquele momento – vestiria a roupa para ver se teria que se lhe fazer alguma emenda, e seguidamente lhe enviaria a liquidação da conta apresentada. Fui assim ganhando tempo, e enquanto o homem declarava que não podia deixar o fato sem dinheiro, eu fui vestindo o terno que me estava lindamente, e fiz tranquilo o acto da estreia da actriz.

Uma vez no camarim, despi o *herói* e mandei-o ao homenzinho, declarando-lhe que não estava mau, que amanhã lá iria à loja para liquidar e fazer-lhe uma pequena alteração! A estreia estava salva!

No dia seguinte, como ainda o Vale empresário não me desse o dinheiro, fui pedi-lo a um criado do restaurante Flor de São Roque. Fui pagar ao alfaiate, e para pagar ao *garçon* prestante, tive que, para comover o Vale e conseguir o dinheiro, fazer-me doente, deixando crescer a barba, tossindo, rouquejando e trazendo durante três longos dias um frasco com água e uma colher de sopa na algibeira de cima bem visível ao grande e saudoso cómico. Enterneceu-se (...). [LEAL 1923: 280-282].

Leal dá ainda voz à projecção (própria e alheia) do actor enquanto “árbitro de elegâncias”³⁸⁵ dentro e fora do palco (aspecto já aqui referido), em consonância com o que alega acontecer por esta altura em França, na Inglaterra e na Alemanha, servindo-se os alfaiates dos artistas como manequins, e dos teatros como montras do seu estabelecimento («– Vá ao teatro tal, ver o actor Fulano no papel de Cicrano. Veja se lhe convém uma sobrecasaca daquele *style-corte*» [LEAL 1920: 160]). Lógica mercantil que levaria ao embaratecimento ou mesmo à não cobrança do custo do produto aos artistas e que o actor não vê, em 1920, aplicada em Portugal, sugerindo que, pela sua condição, “o artista até paga mais caro”³⁸⁶. Adelina regista a ideia de uma crescente exigência no investimento do guarda-roupa, e a condicionante de este não se repetir em cena, acrescentando recursos que vão da reforma das peças à sua compra em lojas de “segunda mão”:

Pois, na tal peça O actor foi-me distribuído, excepcionalmente, um papel de menina... e de menina rica! No meu tempo, as exigências do vestuário não eram tão severas como hoje; mas explica-se: o público interessava-se mais pelo talento do que

pelos trapos... Basta dizer que uma ingénua podia apresentar um vestido em duas ou três peças diferentes, se o mascarasse um bocadinho. Assim o fez a grande Virgínia, assim o fez a linda Manuela Rey, e assim o fiz eu... com muito mais razão do que as outras porque era pobre. Com o meu vestido de cassa branca, aos nozinhos salientes, e três forros de cetineta, um azul, outro rosa e outro lilás, representei dois dramas e uma comédia, sempre com assinalado êxito.

Ora minha Mãe decidiu que eu fizesse a tal menina rica, com o meu *filho único* de cassa branca – claro! – de sombra lilás... como eu não tinha calçado a dizer, levou-me à fileira – assim era conhecido o conjunto de lojas que vendia roupas em segunda, terceira e quinta mão, situado na Travessa Nova de S. Domingos, pouco mais ou menos. Ali me comprou uns sapatos de cetim roxo que eu achei de *Cendrillon*. [ABRANCHES 1947: 54].

A mesma preocupação pelo guarda-roupa e diligência de poupança é apontada a actores, a exemplo de César de Lima, quando a trabalhar, por volta de 1877, no Teatro D. Maria II, sob a empresa Biester, Brasão & C^a. Refere-se-lhe ainda o recurso à penhora do guarda-roupa, no próprio decurso do espectáculo, consoante o fato requisitado para cada cena, processo engenhoso, quanto a nós, bem longe da despreocupação que o narrador lhe atribui:

Como era um grande boémio e andava sempre com pouco dinheiro ou nenhum, sucedia que muitas vezes tinha o fato empenhado. Nunca se preocupou com isso. O fato ia do teatro para o prego e vinha do prego para o teatro na mesma noite umas poucas de vezes. Quero dizer: empenhava um para tirar o outro. Como também nessa época se usavam muito casacas azuis com botões amarelos, tinha uma preta com botões dourados, que, de noite, fazia, assim arranjada, o efeito de azul e, quando queria na mesma peça que representava figurar vestindo também casaca preta, tinha umas capinhas com elásticos à volta, com que cobria os botões amarelos. Com o peitilho da camisa que deveria pôr com a casaca, também nunca se preocupou; quando o não tinha engomado e limpo, fazia-o de papel, assim como os punhos. Este género de actores boémios, com talento, é uma coisa que desapareceu. [ROSA 1915: 115-116].

Relativamente ao guarda-roupa feminino, há ainda a contingência de não poder ser reaproveitado devido à flutuação da moda, preocupação demonstrada por João Rosa, já enfraquecido pela doença, ao querer desistir de se apresentar n’*O Abade Constantino*:

- Pois sim, sim, mas as actrizes, coitadas têm os vestidos prontos, e vestidos caros, porque os vestidos para as Americanas são caros.
- Deixa lá, dizia-lhe eu – não se importam, ficam-lhes para outra peça.
- Mas passam de moda – respondia ele. [ROSA 1915: 326].

Mesmo actores de nomeada, como Lucília Simões, não escapam aos reveses de um investimento compulsório que corresponde a uma significativa parte do ordenado auferido. A já referida saída desta actriz do Teatro D. Amélia, e subsequente interrupção na carreira artística, é radicada na insuficiência do ordenado face a despesas que incluem as relativas ao exercício profissional: «Lucília queixava-se ao Visconde S. Luiz Braga que o ordenado e os interesses que recolhia do teatro não lhe chegavam para manter a sua vida e as despesas das suas *toilettes*.» [PINHEIRO 1929: 147].

A questão do guarda-roupa e da sua insustentabilidade, é assunto do discurso inaugural da nova sede³⁸⁷ do sindicato (Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro), em Março de 1924, denunciando-se a banalização das dificuldades e injustiças que derivam deste encargo do actor, associando-se-lhe a tendência do recurso à bolsa de terceiros e o estabelecimento de relações consideradas promíscuas para os moldes sociais da época. Neste sentido, aponta-se o empresário como o principal beneficiário de uma irregularidade com a qual lucra ou economiza, sugerindo-se a sua equiparação a um proxeneta. Circunstância igualmente indicada por contrariar a dignificação da classe e prolongar o estigma de uma profissão entendida como irregular e socialmente proscrita:

Não é preciso que o cómico seja boémio e faminto, não é preciso que a cómica seja irregular e depravada. É preciso, é indispensável, que o não seja para que, normalizados na sua inteligência e na sua sensibilidade possam compreender, estudar, e realizar o espectáculo da vida, na beleza dos pensamentos, da acção, dos sons, dos movimentos, das cores, em todas as suas modalidades.

Há por aí alguma gente que pensa exactamente o contrário; e parte do princípio de que os artistas teatrais podem e devem ser compelidos a angariar irregularmente cá por fora, em processos e por títulos não desejáveis, o pão de cada dia e o próprio guarda-roupa da sua profissão. E assim como Bismarck aconselhava aos soldados prussianos que buscassem o suprimento de ração na generosidade das cozinheiras alemãs, julgam e esperam certas pessoas – até do meio teatral – que a actriz – até mesmo o actor – podem suprir a sua deficiência orçamental, tão frequente, pelo assalto ao crédito ou à sensibilidade amorosa dos admiradores. Zola pinta admiravelmente um

empresário com este conceito na sua *Naná*, um empresário para quem o palco é um monstruário de carne à procura de um comprador, mas esse, ao menos tem a franqueza do cinismo e quando alguém lhe diz “*vôtre théâtre*”, responde sistematicamente: “- *Ne dites pas ça; mon bordel*”.

Mais depressa do que o público, cujo interesse pela gente do teatro se esbate muito à saída do espectáculo; mais depressa do que os empresários, para quem, por vezes, esta irregularidade – vai sem ofensa – tem constituído uma fonte de receita, ou pelo menos, de economia, os artistas teatrais compreenderam a necessidade de dignificar a sua profissão, a sua arte, o seu *trabalho*, numa palavra. Nasce, pois, esta Associação de um anseio de legítimo bem-estar e de legítima dignidade profissional.

É necessário que o teatro sustente todos os que do teatro vivem, para bem de todos, dos actores e autores, do público e da arte. Não é uma profissão irregular, é um honrado modo de vida como o de qualquer outro trabalhador, sendo o teatro uma fábrica insubstituível de ideias e de sensações. [Amâncio Alpoim, apud: LEAL 194-: 85-86].

Pinheiro acrescenta ao encargo em si, a instaurada concorrência, entre actores, no que ao guarda-roupa de cena diz respeito, e o eventual efeito dissuasor na opção pela carreira, convergindo a sua apreciação para o exagero do investimento:

E é esta, a nosso ver, uma das causas do afastamento das senhoras que queiram tentar a vida, *aventureira*, do teatro. E, se não, vejamos. Uma senhora modesta, sem meios de fortuna, sente um pendor natural, um impulso forte, uma vocação decidida para o teatro. Pensa em estrear-se. Mas o fantasma das *toilettes*, aparece-lhe logo diante dos seus olhos aterrorantemente. O primeiro ordenado a que uma debutante pode aspirar, quando muito, é de 30\$000 réis mensais.

Vê as suas colegas *impropriamente* vestidas em cena, de sedas e veludos, e que remédio se não ombrear com elas! Distribuem-lhe um papel em que deverá apresentar três *toilettes*, que bem podiam ser modestas, atentos o meio e a acção da peça; mas como as suas colegas se vestem luxuosamente, manda fazer três *toilettes* riquíssimas, para ver se ganha terreno, se as excede, e se firma, assim, os seus créditos de *grande* actriz.

Gasta logo de uma assentada 300\$000 réis. Ganhou 30, endividou-se em 270. Onde ir buscá-los? O *x* é simples e imediato. Ou *cão*³⁸⁸ ou amante. Enquanto à primeira solução, não é ela das mais práticas, porque os tolos já não são muitos para casos tais. Temos, pois, a segunda – o amante! Mas este, farto de gastar dinheiro para regalo dos

olhos do público, cansa-se um belo dia e abandona-a. Após um, vem outro, e às vezes, até, não há remédio senão *acumular*!

É este triste panorama que se desenrola, ou que pessoas amigas desenrolam, ante os olhos das senhoras, por cuja mente passou a ideia de seguirem a carreira teatral. E daí a falta, que de dia a dia se torna mais sensível, de actrizes no nosso teatro.

É preciso, pois, que todos, público, crítica, empresas, actrizes, pensem nisto muito a sério. [PINHEIRO 1909: 87-88].

A intermitência do trabalho

O “terror do Verão” e as digressões artísticas

Das condições contratuais, retém-se também, como já referido, o carácter de intermitência no Verão e, portanto, o não pagamento, fora da época teatral, aos actores que compõem uma companhia regular. Deste modo, mesmo o actor que chegasse à condição de contratado regular poderia ficar até cinco meses (de Junho a Outubro) sem auferir proventos:

O Verão foi sempre o terror dos actores, já o disse.

Terminada a época normal dos teatros, o espectro do Verão aparece-lhe terrível, medonho, fatal!

E note-se que naquele tempo [referindo-se ao ano de 1889] os contratos eram de nove meses, sendo portanto o Verão de três. Hoje [1912], o Verão é de cinco meses e os contratos de sete!

(...).

A formiga trabalha afadigadamente de Verão para *armazenar* os seus comestíveis para o Inverno. Nós, os actores, ao contrário, trabalhamos sete meses para *empenhar* nos outros cinco de podre *calmaria* teatral. [PINHEIRO 1912: 52].

Acrescente-se que os proventos auferidos na época teatral não compensam os meses restantes: «Os seus contratos durante os sete meses de Inverno, não lhes dão o suficiente para fazer um pecúlio a fim de passar o Verão tranquilamente, sem ter de pegar nas malas e começar a correr o país em todas as direcções.» [ROSA 1917: 127]. A significância desta realidade é-nos melhor transmitida nos contornos que assume de incoincidência perante as necessidades da vida prática, nomeadamente, as despesas regulares de cidadão: «E sabendo-se que o final dos nossos contratos é em Maio, mês de pagamento da renda da casa, e o começo dos mesmos em Novembro, segue-se que o segundo semestre da

renda é pago antes de se receber o primeiro ordenado, que só nos aparece no dia 1 de Dezembro (...).» [PINHEIRO 1912: 52-53]. De modo a prover aos “desequilíbrios financeiros”³⁸⁹ decorrentes da própria situação laboral, o actor vê-se na necessidade de integrar companhias de digressão, quer por Portugal – continental e ilhas dos Açores e da Madeira –, quer ao Brasil. Em alternativa, podem ainda explorar-se os teatros da capital, o que constitui sempre um risco na época de Verão, “época em que o público andava arredio do teatro, como hoje anda”³⁹⁰, dado o fluxo da população para fora dos grandes centros (praias, termas, campo). Na única experiência tentada, Pinheiro relata como desastrosa a exploração, no Verão de 1918, do Teatro República (já renomeado S. Luiz), em sociedade com “um homem de dinheiro”. Entre as causas do insucesso, aponta a pouca afluência do público, o afastamento do sócio capitalista, e a proibição da única peça de maior acolhimento, *Os mineiros* de Joaquim Dicenta, durante o governo sidonista³⁹¹. A experiência é descrita nos seguintes termos: «Consequências deste desastre? Dívidas a satisfazer, tudo empenhado e miséria em casa.» [PINHEIRO 1929: 339].

Para as digressões em Portugal, no Verão, constituem-se, na maioria dos casos, sociedades artísticas – companhias formadas entre actores, com responsabilidade equiparada nos lucros como nas perdas, salvo alguns cambiantes. Estas podem eventualmente formar-se para digressões no Inverno, entre actores sem trabalho nos teatros das capitais, à semelhança da sociedade artística organizada por Pinheiro, recém-chegado do Brasil, em 1893, com o fito de formar uma “companhia de província”³⁹². Uma das questões prementes nas narrativas é precisamente a da sustentabilidade deste modo de organização, o que idealmente levaria à dispensa da figura do empresário. Bastas vezes se refere o seu fracasso, denotando uma cultura instalada, entre os artistas, de funcionamento ligado à autoridade e ao comando do empresário e, portanto, de desresponsabilização perante uma organização com direitos e deveres equiparados, e, simultaneamente, requerendo um maior empenho na produção dos espectáculos e na gestão da companhia. Neste sentido, o mesmo memorialista comenta a atitude não cooperante dos societários na digressão ao Algarve, em 1894, face a uma série de contratempos que levou ao regresso da companhia a Lisboa:

E enquanto eu quebrava a cabeça sem encontrar uma solução a tal estado de coisas, o S. e a J. S. gozavam as delícias do Amor, o C. G. e a G. de A. V. *flirtavam*, devaneavam, e os restantes *camaradões* passavam os dias estendidos nas camas, passeavam, divertiam-se, pediam-me dinheiro *adiantado* e fumavam bons charutos.

Não era para admirar esta atitude, visto que todos eram *sócios* da *empresa*, mas quem tinha amarguras era eu. [PINHEIRO 1924: 199].

Na senda da denunciada falta de uma cultura de auto-organização e de focalização no colectivo, a sociedade artística é bastas vezes referida como um modelo condenado ao insucesso, denotado pelos desentendimentos entre os seus elementos, grandemente originados na distribuição dos papéis, bem como pelas desistências extemporâneas, por motivos mais ou menos fúteis, que comprometem o prosseguimento do projecto. Se tudo se faz para “não prejudicar uma empresa”³⁹³, desde a prestação em palco em estado de doença³⁹⁴ à substituição arriscada de última hora de um colega³⁹⁵, o mesmo pode não se verificar relativamente a uma sociedade artística, frequentemente interrompida quando o capital de trabalho investido pode finalmente começar a render lucros financeiros:

Conheço-os ... conheço-me. *Pertencemos a uma família que mata os negócios* justamente quando eles vão na altura de começar a dar lucros! E, veja-se: – Quando uma companhia se inicia, trabalha-se com amor e fé. Logo, porém, que se consegue o repertório, que é a riqueza ... Truca! Surge a desorganização, aí vai cada um para seu lado, e toca a dividir o espólio – quando se divide e não fica nos armazéns dos usurpadores, encaixotado e bolorento, até ao dia em que, para o reavermos, somos forçados pagá-lo mais caro do que nos custou! [LEAL 1920: 157]³⁹⁶;

[Referindo-se à digressão pela província, na época de 1893/1894] Tinha já tudo preparado e tratado para fazer o resto do Algarve e seguir, aproveitando a corrente da sorte mas.... o amor tudo escangalhou.

Uma das actrizes que fazia parte do elenco da companhia, uma excelente e boa rapariga e camarada, e que hoje é uma das boas características dos nossos teatros, recebeu uma carta do noivo, dizendo-lhe que o casamento se realizaria no mês seguinte, e ela tinha de partir e de nos deixar .. Não podia de momento parar e escolher outra actriz para a substituir, e por isso partimos para Lisboa.

E afinal de contas não casou com esse tal! Desmanchou-se o casamento, e eu por causa do tal do amor, do casamento, desmanchei a companhia.

Em geral é sempre assim!

Quando um grupo percorre a província, quando já tem todo o seu repertório montado, quando se pode começar a ganhar dinheiro, há sempre uma razão fútil que o obriga a desmanchar-se.

E no caso presente a razão foi *fútil* porque como acima disse, a nossa colega não casou com o *tal* e foi casar muito mais tarde com *outro*. [PINHEIRO 1924: 185-186];

E depois, qual o empresário que não nos esprema o melhor que pode, pondo-nos à margem quando deixamos de lhe fazer falta? Foi sempre assim, e assim continuará a ser, enquanto os artistas se não convencerem de que é preciso, para o bom funcionamento desta complicada engrenagem que é o teatro, pôr de parte a vaidade pessoal, e pensar na perfeita harmonia do conjunto; isto é, na defesa dos pequenos, como dos grandes papéis, porque só assim se conseguem notáveis realizações. Pois... no dia em que isto se consiga, deixará de haver empresários; os artistas explorarão os teatros directamente, chegando ao fim sempre amigos, e não morder uns nos outros, discordes com a gerência, melindrados ou de relações cortadas com a direcção artística que os obrigou a interpretar papéis inferiores à sua categoria artística... etc., etc., etc. [ABRANCHES 1947: 194].

Os relatos das digressões sublinham o esforço acrescentado que estas implicam, a vários níveis, desde o financeiro – relativo às despesas de viagem, de estadia e de alimentação –, ao físico – esforço inerente à deslocação, à instalação e ao próprio trabalho que se vê redobrado pela montagem de reportórios e pelo desempenho de papéis diferentes, mesmo em peças já trabalhadas, circunstância derivada de os elementos da companhia de digressão poderem advir de companhias regulares diversas³⁹⁷. Assim, na digressão de dois meses da Companhia Inglesa pelas ilhas dos Açores e da Madeira, em 1909, na qual os actores chegam a trabalhar cerca de onze horas por dia: «O trabalho que tivemos no Funchal [a primeira cidade onde se apresentam] para montarmos o repertório foi violentíssimo!/. Ensaiávamos das 9 às 12 da manhã, das 2 às 6 da tarde e de noite, quando não havia espectáculo, das 9 à 1!» [PINHEIRO 1929: 163]. Acrescente-se que numa sociedade artística de digressão, além das normais competências, são distribuídas aos actores funções relativas à produção³⁹⁸, mais concretamente, à colocação dos espectáculos (contacto prévio com pessoas da terra que, por sua vez, tratam de vender os bilhetes junto da população)³⁹⁹, à publicidade (feitura⁴⁰⁰ e colocação dos cartazes⁴⁰¹), ao arranjo das colecções de bilhetes⁴⁰², à direcção de cena⁴⁰³ (adaptação dos espaços de apresentação⁴⁰⁴, empréstimo de cenários e outros objectos de cena junto dos eventuais teatros da localidade⁴⁰⁵ ou redondezas, e, eventualmente, respectiva montagem e desmontagem), ao provimento da música para o espectáculo (contrato com as bandas

filarmónicas locais, que também passam pelas ruas anunciando com música a vinda da “trupe”, e à qual se juntam os tradicionais foguetes⁴⁰⁶); entre as tarefas mencionadas. Na falta de melhores condições, e em reflexo do modelo social, são ainda as atrizes da companhia quem assegura as refeições e as limpezas domésticas durante as estadias⁴⁰⁷.

Antes da partida, os actores têm de dispor de capital que lhes permita dar início à digressão, no mínimo, o necessário para as despesas de deslocação à primeira localidade. No caso de esta ser assistida por uma empresa, é-lhes emprestada uma determinada quantia destinada às despesas iniciais, o já referido “adiantamento”, dívida que o actor pagará dos vencimentos ganhos durante a digressão. Normalmente, para o Brasil, as empresas pagam a viagem de ida, ficando a de regresso por conta do artista contratado⁴⁰⁸. No caso de uma sociedade artística, o capital de entrada é assegurado entre os vários societários⁴⁰⁹, ou adiantado pelo actor que a organiza⁴¹⁰, por vezes, recorrendo ao empréstimo⁴¹¹, sendo depois igualmente ressarcido. Uma sociedade artística de digressão poderia ainda ser mista, isto é, formada por societários e contratados⁴¹².

A narrativa de Isidoro é eloquente quanto à evolução das práticas de digressão, no século XIX, e à imprescindibilidade de um capital inicial que garanta a mobilidade dos actores no caso de insucesso, sublinhando os possíveis revezes e os recursos empregues na falta deste, desde a colecta de dinheiro entre a população local, de modo a permitir a deslocação⁴¹³, até à fuga (“a pé, à fome e à miséria”⁴¹⁴) perante a impossibilidade de liquidação de dívidas de hospedagem, entretanto contraídas. O relato das condições da sua fuga, em 1850, ainda que humorístico, não deixa de adensar as dificuldades sentidas pelo actor, levando-o a jurar “não mais sair de Lisboa sem maquia certa ou banqueiro de crédito na vila a que se dirigisse”⁴¹⁵:

Sucede que quem lhe ensinou o caminho não sabia que ele não tinha dinheiro, e ensinou-lhe a estrada de Alhandra, para que poupasse caminho, quando ele devia ter tomado a estrada de Loures para poupar dinheiro!... O resultado foi chegar a Alhandra às 10 da manhã sem dinheiro, porque com os setenta réis havia almoçado no caminho!

Aí fica então este novo Robinson de terra firme, sem um vintém de seu para pagar o vapor, nem pernas que o trouxessem para Lisboa naquele dia; porque as cinco léguas que vão de Torres a Alhandra, são daquelas que o diabo andou em duas horas! Imaginou mil meios para embarcar sem pagar, mas por mais que empreendesse não acertava.

Lembrou-se por fim de se fingir doente, porque já sabia que no vapor se conduziam os doentes de graça.

Foi para a ponte, e quando passava alguém perto dele, desatava a gemer: todavia ninguém se demorava a inquirir os padecimentos deste engenhoso *Croustillac*⁴¹⁶ de ocasião, e não teve remédio senão desmaiar para ver se assim excitava alguém a socorrê-lo e a atirá-lo *de graça* para o vapor, que já vinha tocando o cais.

Como os ânimos não estivessem propensos à caridade, encheu-se de razão, levantou-se de um salto e embarcou. Qual foi porém (...), a perturbação e o susto que esta alma passou, quando viu o mestre do barco com a caixa de folha na mão para vender os bilhetes, vir direito a ele para o esportular! Teve a ideia de se deitar ao mar; não foi a mais fresca que lhe ocorreu, porque a esse tempo lobrigou (...).» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 34-35].

As primeiras digressões (quer ao Brasil, quer em Portugal) são sempre alvo de uma narrativa demorada, até pelo impacto causado no sujeito. E, se bem que associadas à possibilidade de trabalhar com novos colegas⁴¹⁷ e à aventura de conhecer novas terras e novos mundos, de quebrar a rotina de trabalho e de vida («Fazer uma *tourné*! Viajar! Correr mundo, eu que toda a minha vida só corra de casa para o teatro e do teatro para casa!» [ABRANCHES 1947: 83]), delas fica também o testemunho do transtorno que representam. Se por mar, ao Brasil, os frequentes enjoos⁴¹⁸, e a demora dos dezasseis⁴¹⁹ a dezoito⁴²⁰ dias que se iludem organizando, à tarde, jogos; à noite, bailes e saraus⁴²¹; a qualquer hora do dia ou da noite, passeios à volta do vapor⁴²², e, mesmo, ensaiando novas peças⁴²³. “Mata-se”⁴²⁴ ainda o tempo com sextas ou leituras⁴²⁵, ou escrevendo⁴²⁶, ou ainda, compondo as *toilettes* para o jantar⁴²⁷. Mas, se na maioria dos relatos, a viagem transatlântica de ida é feita em primeira classe, já a de regresso, a expensas do actor, pode ser feita em segunda ou terceira, dependendo do sucesso financeiro da digressão. A experiência é a de duas realidades diametralmente opostas e do abismo entre classes sociais⁴²⁸, como se um longo espaço as separasse numa mesma embarcação: «Além, a terceira classe formiga de gente pobre, que emigra para longínquas paragens (...).» [BLASCO 1920: 18]. Pinheiro remete-nos para a experiência desta outra dimensão, no regresso do Brasil, em 1897, após a exploração de um mambembe com a actriz sua companheira:

O dinheiro que possuía era pouco e não chegava para comprar duas passagens de 2ª classe. Fiz no Rio um benefício, mas ainda assim só pude comprar uma 2ª classe

para a Guilhermina [de Macedo] e uma 3ª para mim, e a bordo do Danube da Mala Real Inglesa partimos para Lisboa.

Não lhes descreverei o que foi essa viagem. Muita gente sabe o que isso é, e eu sofri e suportei todos os incómodos, todas as torturas, todo o mau tratamento que os desgraçados e infelizes que viajam em 3ª classe, a bordo de um paquete, sofrem e amargam.

Quando o paquete levantou ferro, foi-me entregue uma lata, um púcaro de folha, um talher de ferro. À hora do almoço e do jantar lá ia eu com aquela tralha ao caldeirão da comida receber o que me davam para deglutir – o rancho – o *carvão* para a máquina.

Para me lavar, aproveitava a hora da baldeação do paquete e munido de um sabonete e de um lençol, ia eu de ventas à torneira e ali lavava o rosto e o corpo, ao ar livre, a jorros de água da torneira e da agulheta.

Valeu-me a Guilhermina que viajava em 2ª classe e que, todas as refeições, me trazia qualquer acepipe da sua mesa e que ela podia furtar à vigilância dos criados.

De dia, alcançara licença para estar junto dela e à noite enfiava para a *cafurna*, o porão, para uma cama (?), à proa do navio (...).» [PINHEIRO 1924: 291-292].

Por razões económicas, estas viagens nem sempre são empreendidas nas melhores embarcações, e, portanto, condições – à semelhança do que nos relata o mesmo actor, na digressão, em 1896, da Companhia do Teatro do Príncipe Real:

A viagem a bordo do Campinas foi das piores que se podem imaginar. Só faltou um naufrágio. O vapor não tinha acomodações. A casa de jantar era a meia nau, com as cabines dos passageiros aos lados; a alimentação era pouca, má e alemã⁴²⁹; a estabilidade era... de balouço!

Antes de chegarmos à Baía houve um desarranjo na máquina e tiveram de içar o sinal de socorro; ao sairmos de lá, roçámos levemente os Abrolhos⁴³⁰, e à entrada do Rio de Janeiro, íamos abalroando com a fortaleza de Villegaignon. Para o evitar, o navio fez uma reviravolta rápida, deu o bombordo a um forte vagalhão que o fez adornar, correndo a carga toda para um lado e entrando o vapor na baía do Rio, de “queixos à banda”.

E para dentro de um calhambeque destes – que foi a última viagem de passageiros que fez – atiraram com uma porção de vidas durante 18 dias, que foram quantos durou a viagem de Lisboa ao Rio. O Exmo. Sr. António Fernandes de Carvalho, o honrado e inteligente empresário, proprietário de uma chácara de flores,

tinha partido à frente, antes de nós, num paquete de 18 mil toneladas, em 1ª classe, camarote de luxo! Ora toma! [PINHEIRO 1924: 249].

Se a viagem é por terra, a tónica é na sucessão de transbordos⁴³¹ entre embarcações, diligências, carros alentejanos, carruagens de comboio⁴³², ao insofrível calor do pino do Verão⁴³³, para chegar à terra pretendida ao fim de um dia, ou noite adiantada, se as ligações com os infrequentes comboios falham⁴³⁴; magoados pelos solavancos⁴³⁵, sujos pelo pó do caminho ou pelo fumo da locomotiva⁴³⁶ – onde a na 2.ª classe e não há wc⁴³⁷ – dessedentados pelo calor, esfomeados, cansados, dando azo ao mau humor⁴³⁸, tendo de carregar com as preciosas bagagens de cena, que podem chegar aos seiscentos (600) quilos⁴³⁹ – compostas de malas, caixas de caracterização, chapeleiras⁴⁴⁰ – e para as quais se tem de alugar transporte suplente⁴⁴¹; arribando a pensões ou hotéis inflacionados na designação, por vezes, sem condições mínimas de higiene ou de conforto, e, eventualmente, sem privacidade, onde a água é parca (porque não canalizada) e onde se chegam a improvisar camas⁴⁴² e quartos, que se têm de partilhar⁴⁴³, inclusivamente com insectos parasitas. Já para não falar da forma como são mal recebidos pelos hospedeiros, desconfiados dos actores – quando não mesmo, rejeitados, ou então, eventualmente repartidos entre alojamentos por falta de lotação⁴⁴⁴. Com o aumento das linhas férreas, verificado no início do século XX, o itinerário das apresentações torna-se significativamente mais extenso, apresentando-se a Companhia Inglesa, em 1904, num total de dezoito localidades, do sul ao norte do país⁴⁴⁵. De Lagos à Covilhã, a mesma perfaz um total de vinte e cinco horas consecutivas de viagem.

As observações dos narradores reflectem simultaneamente a desadequação do seu olhar de cidadãos⁴⁴⁶ alheios à fractura social de um país rural que estranham e que os choca. Pelo contraste entre a realidade narrada destas deslocações e a ficção vivida em palco, transcrevemos um excerto do relato da primeira digressão de Adelina, por volta de 1883, referindo-se à viagem de “carripana” na margem sul do Tejo, distribuídos os quinze elementos da companhia (“como sardinhas em lata”) por duas diligências puxadas a cavalo:

A cada cova da estrada – e só Deus sabe quantas havia! – bumba! novas caroladas no tecto, novos gritos, novas *bojardas* ditas sem querer, novos socos no *chapelame das cómicas*, que eu já via despenteadas, sujas, completamente desmoralizadas! A todo este suplício, juntava-se ainda a poeira, que a carripana da frente levantava e nós

comíamos e respirávamos! Eram rolos, nuvens, núcleos de poeira esbranquiçada que nos sufocavam, que nos cegavam! Voltei a sentir as mesmas náuseas, os mesmos suores frios! As moscas, aos milhares, passeavam-nos pela testa, entravam-nos pelo nariz, pela boca... Os tavões picavam-nos... eu já levava as meias tintas de sangue. O sol (um sol de Junho, calcule-se) obrigava-nos a destilar, como se estivéssemos num balneário a sofrer o banho turco... Durou este suplício algumas horas, sem que alminha benfazeja o pudesse dulcificar.

Mas quando à noite, *deslumbrámos* o público de Setúbal, com os *requintes* da nossa arte, mal sabia ele que, debaixo dos nossos vestidos havia cada nódoa negra que nem manchas de tinta em caderno de colegial... [ABRANCHES 1947: 87].

Das digressões à província, Augusto Rosa retém, ainda, o mau estado de conservação dos teatros, a falta de equipamentos de palco, designadamente, pela ausência de electrificação, com repercussão nos efeitos de luz, e, inclusivamente, no que ao apetrecho básico de cenários, mobiliário e adereços de cena diz respeito. Refere-lhes, igualmente, o desconforto (associado, por Simões, ao frio, se no inverno⁴⁴⁷), e a degradação dos camarins, só excepcionalmente reformados e decorados para acolher os grandes artistas⁴⁴⁸. As condições adversas da viagem e hospedagem são, do mesmo modo, problematizadas enquanto obstáculos a um bom desempenho dos actores⁴⁴⁹. Adoptando um ponto de vista estritamente artístico, e, portanto, não equacionando a perspectiva do público e do acesso ao teatro profissional fora das grandes cidades, Rosa avalia negativamente as digressões à província. Além da apontada ausência de condições para um bom desempenho, destaca a atribuição de papéis a actores sem habilitações correspondentes, em início de carreira, ou mesmo, se já adentrados nela e com experiência no protagonismo, sem capacidade de estudo e perante a ausência de uma direcção artística eficaz; circunstância que, a seu ver, propicia e adensa vícios na prestação em cena, prejudiciais à carreira do actor. Refere-se, sobretudo, às sociedades artísticas e ao repertório dramático, que distingue do cómico pela maior dificuldade de execução, o que, em abstracto, se nos afigura um prolongamento da distinta valoração atribuída aos géneros na época⁴⁵⁰. Deste modo, apresenta-nos das digressões uma conjuntura tendencialmente prejudicial à arte e aos artistas, muito embora, um mal necessário à subsistência destes últimos:

Quanto ao ponto de vista artístico, as *tournées* são o perigo mais terrível para a arte. Se ela não é ferida profundamente pelas que se realizam no fim das épocas de

inverno, é porque os espectáculos dessas *tournées* foram devidamente ensaiados e postos em cena, sofrendo apenas com a sua deslocação a *mise-en-scène*, que, quase sempre, é muito inferior àquela que tiveram nos teatros onde as peças se representaram pela primeira vez, isto, em consequência da falta absoluta de mobiliário, adereços e instalações eléctricas. O conjunto é, pois, prejudicado pelos efeitos que se perdem.

Mas, a quem as *tournées* realmente ferem é aos artistas no começo da sua carreira, ou àqueles que, apesar de muitas vezes representarem primeiros papéis, precisam, todavia, do *pão espiritual* – o ensino. Esses, sim, ficam muito mal, feridos pelos golpes violentos que elas lhes vibram.

As *tournées* organizadas no Verão pelos artistas que precisam ganhar a sua vida durante os cinco meses em que não têm escritura, são um grande perigo para o seguimento da sua carreira.

Aos pequenos artistas são distribuídos papéis superiores ao treino que têm do teatro, aos maiores entregam-lhes – ou encarregam-se eles mesmos da escolha – as personagens que mais lhe agradam. O resultado qual é? Os artistas, que não podem nem sabem estudar essas personagens, começam a fazer coisas sem critério, sem escola, adquirindo defeitos que já não tinham ou pareciam não ter, em resultado da direcção artística que os havia encaminhado, e, passados quatro ou cinco meses que durou a *tournee*, voltarem com estes defeitos enraizados de maneira que difícil é tirá-los por completo, e dos quais, com o andar do tempo, já é quase impossível livrarem-se.

Mas podem os artistas prescindir das *tournées*? Não podem (...).

Ganham, sim, o sustento do corpo, e precisam, por dura necessidade ganhá-lo, mas perdem, infelizmente, o do espírito, de que tanto o artista carece. [ROSA 1917: 126-128].

Numa primeira fase, os sucessos artísticos e financeiros alcançados no Brasil são bem patentes nos relatos. Brasão, em 1876, ganhando em Portugal trinta mil réis (30\$000) mensais, consegue pagar com os lucros desta sua segunda digressão dívidas que “orçavam a uns quatro contos”⁴⁵¹. Na digressão de 1887, auferiu trinta e cinco por cento (35%) da receita bruta⁴⁵², por contrato com Celestino da Silva, o mesmo empresário que organizara a digressão no ano anterior (1886), da qual Rosa nos deixa semelhante memória: «Em todas estas cidades [Rio de Janeiro, S. Paulo, Campinas e Santos] tivemos grande êxito, bastantes receitas e muitos obséquios.» [ROSA 1915: 185]. Simões realça o carácter de excepção destas viagens e a oportunidade de um ressarcimento jamais alcançado no seu país: «(...) alguns bem pode dizer-se que foram ao câmbio do dia, porque... em tempos

que já lá vão... o dinheiro contava-se pelo dobro... ou mais.../ De lá traziam a remuneração que dá o bem-estar.» [SIMÕES 1922: 87]. Adelina sublinha, com Simões, o excedente auferido em ofertas, por ocasião das noites de benefício dos actores: «Na Baía[sic], (...) recebi eu, na noite do meu benefício, uma *suculenta* estrela de brilhantes, um par de brincos com dois solitários diamantinos e muitas prendas de prata bastante pesadinha...» [ABRANCHES 1947: 94]; «Não há um só artista, que lá tivesse estado, que não conserve na sua casa um objecto de arte, uma jóia, uma renda, uma preciosidade enfim, a recordar-lhe a carinhosa hospitalidade lá recebida.» [SIMÕES 1922: 88].

Em 1888, no Brasil ainda Império, Pinheiro devolve-nos uma experiência algo diversa, na perspectiva de um actor de vinte anos, em início de carreira, integrando uma companhia cujas cabeças de cartaz são Vale, Joaquim Costa, Telmo Larcher, Bárbara Volckart e a própria Adelina Abranches⁴⁵³. E, se é certo ganhar nesta sua primeira digressão um ordenado mensal quase dez vezes superior⁴⁵⁴ ao auferido na mesma época, em Lisboa (de 12\$000 para 112\$500⁴⁵⁵), não menos certo é o ter de dispensar mensalmente cinquenta por cento (50%) em despesas de estadia, de alimentação⁴⁵⁶ e de cobertura dos adiantamentos feitos pelo empresário⁴⁵⁷ (Luiz Braga Júnior) destinados à viagem e instalação, reduzindo factualmente em cinquenta por cento os seus proventos. O actor deixa nota da contenção de despesas na opção por pensões baratas (e embaratecidas pelo enxoval que transporta de roupa de cama e de toalhas) e por menus monótonos (que não incluem vinho, de preço exorbitante naquelas paragens)⁴⁵⁸. E, ainda, ter sido requisitado também na função de contra-regra com a contrapartida de receber no final uma gratificação, que não veio a verificar-se⁴⁵⁹, mas que se traduziu numa sobrecarga de trabalho e numa experiência pouco conforme às expectativas e anseios próprios à sua idade:

Assim vivemos dois meses, a temporada no Rio de Janeiro, entre o Palacete Mindelo [a pensão] e a Pensão Alberto [a casa de comedorias] e entre estes e o Teatro Lucinda, onde se exhibia a companhia, ensaiando constantemente, representando todas as noites e em *matinéas* aos domingos, digerindo os suculentos e variados menus sem uma variante, numa toada monótona, num espasmo bestificador, intercortada[sic] apenas, aqui e ali, por um ou outro passeio a Botafogo, ao Jardim Zoológico e a Niterói, passeios de *bonds* ou em barcas.

Positivamente, não era isto que eu tinha sonhado! [PINHEIRO 1912: 48-49].

Além do mais, quer Blasco quer Pinheiro advertem-nos sobre as irregularidades contratuais a que os actores ficam sujeitos nas digressões além-mar. Assim com a já referida ocorrência em 1891, levando a que Pinheiro decidisse, por conta própria, prolongar a sua estadia naquele país, até pela insignificância dos lucros obtidos: «(...) feito o câmbio ao adiantamento e o desconto de 25% no meu ordenado, o caso é que, no fim dos quatro meses eu tinha na algibeira uma pelêga⁴⁶⁰ de 100\$000 réis⁴⁶¹, quantia insignificantíssima para poder regressar a Portugal.» [PINHEIRO 1912: 101]. Acresce que, nesta sua segunda digressão, decorridos dois anos desde a sua primeira estadia, o Brasil é já uma república, apontando uma verificada carestia no Rio de Janeiro, “[a vida] muito mais cara e difícil do que eu a conhecera pela primeira vez”⁴⁶².

Leal, cuja primeira digressão transatlântica é em 1910 e última, em 1932⁴⁶³, na condição quer de actor quer de “semi-empresário”⁴⁶⁴, também se refere a estas viagens como mais compensatórias artística e experiencialmente⁴⁶⁵ do que propriamente ao nível financeiro, dados os investimentos necessários à sua prossecução:

Morro pobre, pois nunca consegui construir, por mais esforços que tentasse, um pecúlio modesto que fosse. Trabalhei constantemente sem repouso, durante a vida imensa e pesada demais para o meu organismo; viajei algo e sem conto foram as digressões feitas à Terra da Promissão, na qual sempre deixei os proventos adquiridos exclusivamente pelo trabalho profissional. Nada tenho, além das relíquias do lar. [LEAL 1923: 321].

Acresce à situação de deslocação do actor o facto de, para além das despesas que lhe são inerentes, ter de manter despesas relativas à sua residência fixa. Isto mesmo denuncia o memorialista aquando da sua apresentação na cidade do Porto, por um período de sete meses: «Pois não paguei dos meus magrotos honorários, que não iam além de pouco mais de um conto e meio, cinco mil e tantos escudos só para as subsistências de sete meses no norte?... E para a representação, vestir e calçar, e manter o lar de Lisboa, o que ficava?» [LEAL 1923: 132].

Das digressões à província, ou seja, às localidades fora dos grandes centros de Lisboa e do Porto, os relatos sublinham a contingência de poder correr mal – ao ponto de não ultrapassar a primeira localidade, se o capital social for diminuto⁴⁶⁶ –, bem como os vários imponderáveis locais que obstam à esperada e necessária afluência do público, traduzindo-se a sua escassez na acumulação de dívidas relativas à hospedagem e na falta

de dinheiro para cobrir as despesas de transporte da companhia⁴⁶⁷. Entre os imponderáveis, enumeram-se as acentuadas rivalidades políticas, que dividem não só os influentes da terra⁴⁶⁸ como os seus habitantes, não se evitando fazer do teatro um campo de batalha⁴⁶⁹; as condições dos teatros locais, que agravam o calor do Verão, se iluminados a petróleo⁴⁷⁰ ou a velas⁴⁷¹; a não cedência de teatros⁴⁷²; a concorrência de outros eventos, localmente organizados⁴⁷³; as eventuais epidemias⁴⁷⁴; e a circunstância de o público poder acorrer em massa somente ao espectáculo de sucesso em Lisboa, ignorando o restante reportório da companhia⁴⁷⁵. Quando não se traduzem em dívidas, destaca-se das digressões a suficiência dos lucros para pagar as despesas⁴⁷⁶: «Esses espectáculos, como se costuma dizer em linguagem de actores, *davam para a pescada*, isto é, *davam para comer!*» [PINHEIRO 1924: 172]; notando-se como positivo quando os actores conseguem retirar delas os seus ordenados regulares ou um pouco mais⁴⁷⁷. Deste modo, as digressões à província são referidas como um recurso de subsistência, por ser “preciso, forçosamente, tentar a vida”⁴⁷⁸ e “para entreter o tempo e ganhar algum vintém”⁴⁷⁹.

Entre as excepções apontadas, pelo bom acolhimento e lucros auferidos, encontra-se a Companhia Inglesa. Na digressão de dois meses à Madeira e aos Açores, em 1909, «(...) depois de pagas todas as despesas, cada societário recolheu a quantia de 418\$760 réis (...)» [PINHEIRO 1929: 162]; quantia à qual podemos comparar o ordenado mensal de Pinheiro, na mesma altura, de 120\$000 réis. Mas, mesmo o sucesso não é isento de contratempos. Em 1899, na digressão da referida companhia aos Açores (S. Miguel, Terceira e Faial), apesar do “grande êxito e belas receitas”⁴⁸⁰, entre o mau tempo que atrasa a embarcação das bagagens de cena, ficando a companhia seis dias em Ponta Delgada sem poder apresentar-se⁴⁸¹, e o atraso do vapor para o regresso a Lisboa, devido “aos regulamentos quarentenários, sanitários e marítimos”⁴⁸² accionados pela situação da peste bubónica na cidade do Porto, grande parte dos lucros foram aí consumidos, acabando cada sócio com um líquido de cinco mil réis (5\$000)⁴⁸³.

Para o bom sucesso e as “casas cheias” concorrem aspectos que vão desde a organização das companhias e reportórios, à organização da digressão propriamente dita. Além de um bom e homogéneo desempenho, o elenco deve ter menos elementos do que uma companhia regular e o reportório deve ser feito à medida, ou seja, variado entre o dramático, o cómico e o musicado⁴⁸⁴, e sem peças que requeiram uma complicada montagem cénica. Na perspectiva de Adelina e da sua experiência de co-empresária⁴⁸⁵,

alguns destes aspectos falharam na digressão às ilhas da companhia do Teatro do Príncipe Real, em 1901, que, apesar do bom acolhimento, se saldou em lucros “anémicos”:

Faltava-nos, porém, o espírito dos modernos empresários que, para efeito da deslocação, organizam companhias de via-reduzida. Nós nem por sombras pensámos em despedir um só dos nossos artistas ou auxiliares de teatro... de modo que nos apresentámos nas Ilhas com tantas figuras como uma companhia de revista – primeiro erro... – e levámos todo o nosso repertório e complicadas encenações – segundo erro...» [ABRANCHES 1947: 145].

Outro factor de não menor importância é a preparação da digressão no estabelecimento de contactos prévios com residentes locais que podem ainda dar uma significativa ajuda no prosseguimento, ou mesmo, regresso da companhia. Em 1894, um amigo louletano organiza o quarteto para a música dos espectáculos, como alternativa ao recurso a uma das duas bandas filarmónicas rivais da localidade [PINHEIRO 1924: 196]. E, em 1889, em Santiago do Cacém: «Falhada a primeira [récita] de despedida, pouco contando com a segunda, endividados com o hotel e com uma viagem bem dispendiosa pela nossa frente, valeu-nos a bondade do Rocha [dono do hotel], que nos emprestou dinheiro para nos transportarmos até Lagos (...).» [PINHEIRO 1912: 61]. Dado o insucesso da digressão ao Algarve, em 1894, um amigo residente organiza uma comissão em Faro para passar um espectáculo em benefício de Pinheiro, mas que de facto reverteu para a sociedade artística, já em apuros financeiros e de partida para Lisboa. Conseguem ainda da proprietária do hotel, um abatimento na dívida, e do chefe da estação do caminho-de-ferro, um abatimento nas despesas de viagem, transportando-se os artistas “como operários”, e as malas como “recovagens” [PINHEIRO 1924: 199-200].

Além do esforço acrescentado, as deslocações podem encerrar riscos numa época em que os surtos epidémicos são frequentes, além como aquém-mar, registando-se ainda ocorrências e acidentes associados aos transportes terrestres ou marítimos. No Brasil, o medo é da febre-amarela⁴⁸⁶, na convicção de “que atacava de preferência os europeus”⁴⁸⁷, passando bastas vezes de endémica a epidémica⁴⁸⁸. Sobressai do relato de Adelina o abandono a que um actor enfermo, em digressão, pode estar sujeito, pelo receio de contágio. Há, no entanto, referências a actrizes que fazem as vezes de enfermeira junto de colegas contagiados, arriscando a própria vida⁴⁸⁹:

Quando o Telmo [Larcher] adoeceu⁴⁹⁰, todos ficaram cheios de pena, mas ninguém se atreveu a socorrê-lo. A febre-amarela tinha o poder maléfico de conter à distância todas as dedicações, todos os gestos altruístas.

Estava o rapaz entre a vida e a morte, abandonado de tudo e de todos, quando me resolvi eu servir-lhe de enfermeira.

- É uma loucura; ele está *pronto*! Até já teve o vômito negro... – diziam-me os colegas.

Mas a cada novo argumento, mais eu sentia o desejo (o dever!) de me aproximar daquele moribundo que não via rosto amigo e patricio há mais de duas semanas. E como era voluntariosa – e sou! – instalei-me à cabeceira do doente que, mercê dos meus cuidados, deu um pontapé na *indesejável*.

(...).

O meu querido colega salvou-se; mas quem arranjou uma espécie de peste bubónica fui eu! [ABRANCHES 1947: 95].

É devido à febre-amarela que, em 1891, António Pinheiro abandona o Rio de Janeiro, onde reside e trabalha⁴⁹¹, optando por se apresentar em mambembes pelo interior de S. Paulo. Quando sai da capital, em Dezembro do mesmo ano, nota que a febre-amarela dizimava até cerca de sessenta pessoas por dia⁴⁹², e em Abril de 1892, o número orçava aos duzentos e trezentos casos diários⁴⁹³. Esta epidemia vitimou igualmente artistas portugueses em digressão, entre os nomeados, Amélia da Silveira (em 1891)⁴⁹⁴, maestro Plácido Stichini e algumas coristas da sua companhia (no Pará, em 1897)⁴⁹⁵, Georgina Pinto⁴⁹⁶ e Costa Ferrão⁴⁹⁷ (em 1903), Virgínia Lima e Beatriz Santos (em 1907)⁴⁹⁸; sendo por ela afectados Lucinda Simões (em 1878)⁴⁹⁹ e, o já mencionado actor, Telmo Larcher (em 1888).⁵⁰⁰ Mas as referências não se atêm à febre-amarela, já que em 1900, Chaby Pinheiro contrai febre tifoide quando a companhia se apresentava em Pelotas⁵⁰¹; e há notícia da epidemia de varíola, que em 1908 grassava no Rio com grande intensidade, matando diariamente centenas de pessoas, e dissuadindo os actores Ângela Pinto e Pinto Costa⁵⁰² de seguir viagem⁵⁰³. Só a partir de 1908 se comenta a irradicação no Rio de Janeiro da epidemia da febre-amarela, associada à rápida transformação da cidade e melhoria das condições sanitárias⁵⁰⁴. As situações epidémicas no Brasil obrigam, por sua vez, a uma quarentena no Lazareto, em Lisboa, aquando do regresso⁵⁰⁵.

Ainda que com menor incidência, também se referem em Portugal episódios epidémicos, como a peste bubónica, no Porto, em 1899, desistindo a Companhia Inglesa de se apresentar na Madeira, dadas as medidas de quarentena e de desinfecção impostas

às embarcações e tripulações e, conseqüentemente, a suspensão das viagens⁵⁰⁶. No Verão de 1918, a digressão fica-se pelas Caldas da Rainha devido à epidemia da pneumónica, (“o terror e o luto eram antagónicos com o teatro e os divertimentos” [PINHEIRO 1929: 340]); e, em 1919, na cidade do Porto, onde a companhia do Teatro S. Luiz (já assim renomeado) se apresenta no final da temporada, grassa o tifo exantemático (“apavorando todos, não só pela mortandade, como pelos bizarros cartazes colocados por todas as esquinas” [PINHEIRO 1929: 345]).

Registam-se também ocorrências e acidentes associados aos transportes terrestres ou marítimos. As viagens de diligência entre localidades, à noitinha, propiciam assaltos à mão armada, ou mesmo, de dia, acidentes. Simões refere ao ano de 1899 a tentativa de assalto à diligência onde seguiam, à noite, em direcção a Braga, com os lucros do espectáculo de inauguração do teatro de Ponte de Lima⁵⁰⁷. Na digressão de 1875, a diligência que transporta Isidoro e demais actores, entre Santarém e o caminho-de-ferro, faz uma capotagem “no ponto mais íngreme da calçada”, “ficando o cocheiro muito maltratado” e um dos actores “debaixo de um cavalo”. «A salvação de nós todos foi os cavalos ficarem estacados (...). Se eles partem, não era eu que estaria a estas horas contando esta história.» [FERREIRA 1876: 134]. O embarque também não é isento de perigos⁵⁰⁸, e, durante a Primeira Grande Guerra, as viagens ultramarinas são consideradas uma temeridade devido à possibilidade do ataque de submarinos alemães⁵⁰⁹: «Saímos⁵¹⁰ de Lisboa num transatlântico, à mercê dos submarinos, alheios ao perigo, como se navegássemos sob pétalas de rosa (...).» [LEAL 1920: 157].

O desemprego

A intermitência laboral não é só uma questão estival. Alguns memorialistas, enfileirando entre os actores de renome na sua época, narram-se na situação de procura de trabalho, verificada sobretudo aquando da saída de companhias regulares, ou de ausências no país, relatando-se a dificuldade de inserção no tecido teatral e relativa saturação do meio.

Já aqui referimos a importância que a integração numa companhia regular assume para o actor, caso contrário, contratado por época ou por espectáculo ou ainda participando em sociedades artísticas cujo sucesso financeiro pode não se verificar. Citámos a este propósito Blasco⁵¹¹, e citamos Pinheiro, que, depois da saída do D. Amélia, em 1910, é contratado por uma época (1910-1911) no Teatro do Príncipe Real, ao fim da qual, mudado o empresário, este não conta com ele⁵¹². Na época seguinte, ensaia revistas no Teatro Moderno (aos Anjos), numa companhia que se muda para o Teatro Avenida,

sem que, no final da época, os seus proventos fossem pagos na totalidade⁵¹³. Após a incursão como societário no Teatro Nacional (1911-1914), fica sem trabalho no teatro (de Abril a Agosto de 1914), vivendo apenas do insuficiente ordenado de Professor da Escola da Arte de Representar⁵¹⁴: «Valia-me nesta situação meu bom pai, que com os seus oito tostões diários de contínuo no Ministério da Marinha me sustentava. Tinha chegado a esta situação! Aos 47 anos e válido, era sustentado por meu pai!» [PINHEIRO 1929: 306]. E, apesar da atingida notoriedade no exercício de ensaiador, proclama-se, aos 61 anos de idade, desempregado, dando voz à instabilidade de uma profissão cujas oportunidades de trabalho são uma incógnita: «A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro embarcou hoje para o Brasil. Voltei à situação de desempregado. Portanto cá estou no *deserto* da vida à espera que me caia lá das alturas algum *maná* milagreiro e vivificador.» [PINHEIRO 1929: 491].

Por sua vez, após uma prolongada estadia no Brasil, de regresso a Lisboa em 1876, Lucinda Simões refere o insucesso da tentativa de ingresso nos teatros D. Maria, Ginásio e Trindade, acabando por formar uma companhia com o marido (Furtado Coelho) e por se apresentar no Teatro Avenida, espaço não vinculado ao repertório declamado. A mesma dificuldade de integração é relatada por Pinheiro em 1893, após dois anos de ausência, com actividade no Brasil, e, por Blasco, em 1910, numa “saltada a Lisboa”⁵¹⁵, após dois anos de carreira na Europa. Quer Simões quer Blasco narram a oposição das actrizes das companhias onde se queriam acolhidas, denotando a concorrência que a sua integração, na qualidade de primeiras actrizes, significa para as congéneres. No caso da segunda, há ainda a alusão à frequência do conúbio entre actores e a sugestão de o ciúme não ser um fenómeno exclusivamente artístico-profissional:

Mas a principal razão da minha volta era a saudade do teatro.

Deu-se então o caso mais extraordinário de que há talvez memória nos anais de teatro. Para que não atribuíssem a interesse o meu desejo de representar, ofereci-me a trabalhar gratuitamente, sem condições e não fazendo a menor imposição.

O primeiro a quem me ofereci foi a José Carlos dos Santos, que era então empresário do D. Maria.

Ficou muito contente quando o sr. Annaya, meu velho professor e a quem eu estimava como meu segundo pai, lhe propôs o negócio.

Mas dias depois, escreveu-me uma carta (que ainda conservo) dizendo que a vontade dele era favorável à minha proposta... mas que as actrizes do seu teatro

tinham feito greve... e declaravam não representar se ele me deixasse entrar na companhia.

Achei muita graça, e não me zanguei... porque não me conheciam... nunca lhes tinha falado, por nunca nos termos encontrado... logo, a recusa não era ofensiva, antes lisonjeava.

Tentei o mesmo no Ginásio... e o resultado foi igual... oposição feminina.

Mas meu marido, ao ser sabedor do que se estava passando, terminou a sua tournée [de copofone] e veio para Lisboa, para juntos continuarmos a nossa campanha.

Como era amigo de Francisco Palha, e tinha tido uma temporada brilhante no Teatro da Trindade, numa vinda a Lisboa, anos antes, foi ter com ele e expôs o caso.

O Palha ficou radiante e mandou logo buscar a peça de estreia para se tirar os papéis, mas dias depois, devolveu-a com uma carta, alegando a mesma teimosia das damas... e resignou o convénio.

Mas não desanimámos. E bem nos foi, porque encontrámos porta aberta no Variedades (antigo Salitre), teatro de mágicas.

Era seu empresário o Parisini, que era também autor da mágica que estava então em cena.

Meu marido teve que explicar ao público, pela imprensa – que foi muito amável e condescendente, pondo os jornais à nossa disposição – a razão por que tínhamos escolhido aquele teatro e terminava dizendo que, caso aquele recusasse, ainda lhe restava o Campo de Santana⁵¹⁶ ou uma barraca na praça pública.

Estreámos com a *Dalila* e ali continuámos todo o Inverno. [SIMÕES 1922: 125-126];

Ainda aí estive em 1910, delirantemente aplaudida, no Salão Foz primeiro, depois no Ginásio, no *Arco da Velha* (...).

Eu já tinha então dois anos de tirocínio em palcos estrangeiros e a harmonia do meu gesto, a elegância das minhas atitudes extasiavam os meus bons camaradas e até dizia a simpática Alda Aguiar, abraçando-me com enternecimento:

- Bem se vê que esse jogo de cena não é de cá!

Durou isto um mês, após o qual a sua empresa entendeu poder passar sem os meus serviços, economizando o ordenado que eu ganhava.

E sabes porquê? – sempre o eterno *cherchez la femme*.

Oh! as saias... Como elas me têm prejudicado na vida!

E sem razão. Nunca pensei, se da minha beleza tinham ciúmes, em roubar o amante de nenhuma. Se era o meu talento que invejavam, nunca os êxitos das minhas colegas me azedaram os meus.

Como certas criaturas compreendem mal a vida, meu Deus! Como se o sol não chegasse para todos... [BLASCO 1920: 96-97].

Regressado do Brasil em 1893, Pinheiro comenta o célere “esquecimento”⁵¹⁷ dos actores que se ausentam e sublinha a desvantagem de ser o próprio a pedir trabalho junto das empresas, acabando por organizar companhias de digressão. No seu relato perpassa a angústia do actor perante a intermitência do trabalho, e a procura dos cafés como um lugar onde se dá a ver, no intuito de não ser esquecido, prática a que, todavia, resiste:

Quando cheguei a Lisboa de regresso do Brasil onde, como viram, me demorei quase dois anos, não podem calcular os *amigos* que me visitaram, que me festejaram, que me *encostaram*!

Pudera! Julgavam-me rico!

(...).

E assim que eles pressentiram que o prego começava a ser visitado por mim... desapareceram!

Pensei, então, experimentado como estava com aqueles dois anos de excursões artísticas pelo Brasil, em organizar *tournées* neste querido e adorado Portugal! [PINHEIRO 1924: 155-156];

De volta de volta de Vila Franca, depois do insucesso da *tournee*, parei por Lisboa nada fazendo e sem que me procurassem para qualquer teatro, nem a mim, nem à Guilhermina.

Eu nunca solicitei uma escritura. Não o fazia, nem faço por orgulho, mas por saber que quem pede trabalho é sempre recebido com um – *talvez, vamos a ver, é possível, deixe estar, fica a meu cuidado, deixe a sua morada* – e embora necessite do artista, a empresa faz sempre a *esmola* de o escriturar e de lhe abater no ordenado, porque *tem a folha já muito sobrecarregada, não precisa do artista e tem o elenco completo*.

(...).

Como eu flanasse por Lisboa, sem nada ter que fazer, porque já ninguém se queria lembrar de mim – nem mesmo a Empresa Rosas & Brasão, da qual tinha saído a conselho dela para mais tarde nos reencontrarmos no Brasil, o que não aconteceu – éramos convidados, tanto eu como a Guilhermina, para tomarmos parte em diversos espectáculos em benefício, trabalhando gratuitamente. (...).

Para entreter o tempo e ganhar algum vintém organizei um grupo com os dois de casa e mais a Isaura Ferreira, a Virgínia Farrusca, o António Gomes (do Avenida) e o Pinto de Campos, e fomos *matar* uns espectáculos a Mafra, Torres Vedras e Setúbal. [PINHEIRO 1924: 171-172];

Passava-se isto no Verão de 1893, e eu e a Guilhermina de Macedo ainda estávamos sem contratos.

Entrava o Inverno desse ano e a situação era a mesma – desempregados.

Era preciso forçosamente tentar a vida. Organizei uma sociedade artística com três actrizes e cinco actores e percorri Vila Franca, Mafra, Santiago do Cacém, Sines, Faro e Tavira. [Ibidem, 172-173];

Eis-me de novo em Lisboa, sem saber o que fazer e governando os *rendimentos*.

(...).

Desempregado, pois, com dificuldade de encontrar uma colocação, sem fazer vida de café, como já disse, não tinha outro remédio senão procurar trabalho, fazer pela vida, inventar um meio de sair do apuro.

Encontravam-se então muitos artistas a cada passo naquelas condições, em que *não tinham nada para o Verão, nem para o Inverno*.

Entre nós, artistas, a frase *não ter nada*, quer dizer, não ter contrato.

Vem a propósito contar um dito de espírito do Amândio Holtremann, no começo da sua vida de teatro, em que pouco persistiu, para trocar pela do professorado, na qual se inabilitou.

O Holtremann parava muito pela porta do Mónaco, no Rossio, e estava desempregado na ocasião.

Um colega, em idênticas circunstâncias, parou junto dele e perguntou-lhe:

- Tens alguma coisa para o Verão?

- Tenho – respondeu o Holtremann – Tenho um chapéu de palha!

Enquanto a mim, creio que a esse tempo, nem chapéu de palha já tinha. Comera-o, com certeza, porque a respeito de palha, têm sabido dar-ma.

Arranjei um grupo e fui dar dois espectáculos ao Barreiro e, com algum dinheiro que eu e o Cardoso Galvão arranjámos por tralhas ou por malhas, lá foi este novo grupo caminho do Algarve assentar arraiais em Faro. [Ibidem, 189-191].

É nesta fase de flutuação do trabalho artístico e de colaboração em projectos pontuais⁵¹⁸, que se emprega fora das lides teatrais como funcionário público⁵¹⁹, cargo que o obriga a optar por uma das actividades e do qual acaba por desistir⁵²⁰. Sem garantias de trabalho, regressa ao Brasil, em 1896, na digressão da Companhia de Amélia Vieira⁵²¹, aí permanecendo na exploração de um mambembe⁵²². Este vaivém do actor entre os dois países (“passagem *bem dura* da minha vida”⁵²³), é comentado nos seguintes termos: «Pois o correcto artista, o glorioso discípulo do conservatório, não teve empresa que lhe abrisse as portas do teatro, a que tinha direito, vendo-se de novo obrigado a voltar para *esses brasis*, onde tantas vezes o desânimo comeu com ele à mesa.» [Álvaro Cabral, apud: PINHEIRO 1912: 228]⁵²⁴. A oportunidade de colaboração numa companhia regular acaba por surgir em 1897⁵²⁵, a convite de Brasão, cuja companhia se apresentava, então, no Teatro Nacional⁵²⁶.

Além das relatadas situações de ausência no circuito teatral do país, referem-se as dificuldades de permanência numa conjuntura de competitividade, associada mormente ao teatro de revista, meio no qual a procura pela novidade e a incursão de novos actores são uma constante, mencionando-se uma saturação já verificada na segunda década do século XX:

Actualmente funcionam todos os teatros e faltam até casas de espectáculos. Hoje é preciso inventar artistas; naquele tempo [década de 1890] sobejavam, e artista que se desempregasse com dificuldade arranjava contrato. Hoje estão todos escriturados e porque preço e em que condições! Esperem-lhe o reverso da medalha que não se fará esperar, infelizmente! (1)

(1) Escrevo isto em 1920. Hoje já abundam os artistas desempregados. É ir ao Café Itália, na Rua Primeiro de Dezembro, em Lisboa. Era de prever, visto que há 4 para 5 anos foram recrutados para servir uma megalomania teatral, todos os artistas da província, os de fitas faladas e por estes ainda não chegarem, inventaram outros. A megalomania deu em droga e agora andam todos de mãos na cabeça a suplicar um contrato. Eu tinha-o previsto. [PINHEIRO 1924: 189-190].

Leal diz-se preterido pelo empresário António de Macedo, com quem colaborara durante toda a década de 1920⁵²⁷. A procura pela novidade é uma das causas associadas ao afastamento de Adelina Abranches dos palcos – actriz com uma carreira iniciada aos quatro anos e meio de idade, e, portanto, mais longa do que o comum. O mesmo empresário, na década de 1940, quando instado pela filha, Aura, a atribuir um papel à

mãe, recusa, precisamente com o argumento da falta de novidade que a atribuição acarretaria⁵²⁸. E, em momentos de crise conjuntural, como a verificada durante a Segunda Guerra Mundial, Adelina refere a falta de trabalho e os contratos de curta duração: «Quando me apareceu mais um contrato... de *mês*, para o Apolo, estava eu já muito atrapalhadinha, porque a guerra, com todo o seu cortejo de horrores, até a nós atingia – embora nos não tivéssemos metido nela.» [ABRANCHES 1947: 408].

A intermitência do trabalho e subsequente desemprego – um dos maiores espectros do actor – é uma realidade comentada tanto pela frequência como pela abrangência a todas as categorias na profissão, anotando-se estratégias de sobrevivência (mais ou menos encapotadas) e o recurso à solidariedade entre colegas:

A tragédia que é a vida do actor desempregado unicamente a pode avaliar quem se desemprega também Há coisas que só compreendemos claramente quando nos tocam pela porta... É por isso que me confrange sempre o actor que me aparece no pino do inverno, por exemplo, sem sobretudo ... Ou aquele que, por já não ter mulher, começa a andar com a roupa cheia de nódoas, o casaco com falta de botões, a camisa pouco branca... A tragédia dos actores desempregados! Por cada mês que encontram trabalho, ficam sete e oito parados em casa, a dar tratos à vida, sem achar solução que os livre da negra miséria, que se avizinha! Enquanto uns, especialmente no teatro ligeiro (mercê do seu valor que não nego), auferem ordenados astronómicos, outros, ou porque estão velhos, ou porque são antipáticos às empresas, ou porque devessem ter escolhido outro emprego, mais concorde com as suas possibilidades, rebentam de fome e enganam o estômago com chécaras de café, quando algum colega mais generoso lhas paga...

É medonho o que se passa em casa de alguns actores e actrizes que só acidentalmente se empregam... [ABRANCHES 1947: 406-407];

Aqui há anos, uma nossa grande actriz sofreu tal crise financeira, que até os vasos de sardinheiras, que tinha nas janelas, vendeu por vinte e cinco tostões cada... Outra, pediu a uma sua colega se lhe fazia a venda de uns brincos de fantasia que se compravam nas lojas por quinze escudos, mas que ela vendia... por dez! Isto, palavra que me pôs os cabelos em pé! Pobres dos artistas desempregados! As cartas que nos mandam, a nós que não temos dinheiro a mais para lhes dar... e as cartas que mandam à gente rica que lhes não dá nada, justamente porque o dinheiro lhe sobra ... Ainda ontem, comprei seis garfos e sete facas de sobremesa, horrorosos, que uma colega, com o pudor de dizer que precisava de dinheiro, me vendeu, declarando que talheres

tinha ela a mais! E aquela que faz papéis de dama galã, e não há maneira de arranjar uns escudos extra, para pôr dois dentes queixais que lhe faltam e a envelhecem! Se eu fosse a contar ... [Ibidem, 407-408].

Inseguranças e apreensões

Ao longo do século XIX, nos vários sectores profissionais, assiste-se à emergência de associações de carácter mutualista, destinadas sobretudo à assistência dos trabalhadores nas situações de doença, acautelando-se ainda subsídios destinados a despesas do funeral e à sobrevivência de dependentes. Assistência, contudo, numa primeira fase, não extensível à idade inactiva, razão pela qual só mais tarde se criam as primeiras caixas de aposentações. Entre as instituições mutualistas votadas ao meio teatral, abrangendo as pensões de reforma, contam-se a Caixa do Cofre de Socorros, instituída em 1853⁵²⁹, exclusiva aos actores do Teatro Nacional, e a Caixa de Socorros Dramática, fundada em 1860⁵³⁰, depois renomeada, em 1894, Montepio dos Actores Portugueses⁵³¹, cujo âmbito mais alargado é, porém, contrariado pelas condições de acesso, dependentes do valor do ordenado, do tempo de actividade, da idade do sócio, bem como de outras restrições, como a obrigatoriedade de pagamento de jóia, que resultam na exclusão da maioria, já para não falar de outros profissionais do teatro (à excepção do ponto), estatuariamente não abrangidos. À inércia apontada ao Montepios dos Actores, às suas “acanhadas e retrógradas”⁵³² disposições, contando, nos alvares do século XX, com um número reduzido de sócios, associa-se, assim, o generalizado desinteresse da classe, resultando no desinvestimento e na despromoção dos poucos mecanismos de segurança⁵³³.

Doença

O actor narra-se desprotegido perante as contingências inerentes à vida, acrescentando-se às situações de doença a invalidez e/ou aposentação – esta última, novamente acautelada, a partir de 1898, para os societários do Teatro Nacional. E, se bem que a narrada desprotecção seja uma realidade generalizada no contexto histórico a que se refere, não deixa, por isso, de ganhar contornos específicos no exercício da profissão artística em questão. Os testemunhos incidem ainda na compulsividade laboral, imprevista que é a interrupção do trabalho quando o sujeito se revê sem condições físicas para a prestação em palco, assinaladas, além do mais, nos episódios de falência anímica (esgotamento, depressão ou urgência de fazer o luto pelos que são próximos), e na situação de gravidez. Contingências a que associamos o pouco tempo de permanência dos

espectáculos em cartaz – como referido no capítulo anterior – e a decorrente inexistência, na prática, do recurso a elencos alternativos (aludida por Rosa com relação aos teatros principais de Paris⁵³⁴).

Bastas vezes o actor se retrata doente em palco de modo a não prejudicar a empresa, a exemplo de Isidoro, em 1871, no Teatro da Trindade, onde se apresenta, ainda convalescente, após uma ausência de vinte dias⁵³⁵: «Apesar de muito débil, fui obrigado pelas circunstâncias da empresa a representar. O teatro estava falto de espectáculos e de espectadores (...). [FERREIRA 1876: 67-68]. A gravidade do seu estado de saúde é assinalada pelo comentário ao acolhimento do público no reaparecimento em palco: «Recebi comovido aquela (...) demonstração de simpatia, julgando ainda, pelo estado grave em que me achava, que seria a última da minha vida.» [FERREIRA 1876: 68]. A exemplo, também, de Abranches, referindo-se à digressão ao Brasil, em 1888:

Dezenas de pequenos tumores ou bubões me aparecerem na região do estômago e a febre subiu aos 39, 9º! Trabalhava à noite à força de drogas, torcida de dores que o espartilho mais exacerbava. Depois do espectáculo, ia o médico a casa fazer-me o curativo, dolorosíssimo, porque era preciso esvaziar e desinfectar cada um daqueles bubões... Mas, com a graça de Deus, lá me salvei daquela espiga, sem nunca ter prejudicado a Empresa, que era o que eu mais temia, no meio das minhas torturas! [ABRANCHES 1947: 95-96].

O actor ou a actriz figura-se desprotegido mesmo perante os casos em que a doença é precipitada pelo trabalho ou por acidentes dele decorrentes. Entre as doenças laborais mais comuns, apontam-se as do aparelho vocal e respiratório – faringites, laringites, anginas – associadas ao excesso de trabalho e agravadas pela falta de descanso necessário ao recobro, podendo resultar em danos permanentes ou, mesmo na afonia e interrupção da actividade, como no caso de Brasão. As terapias requerem repouso e investimento financeiro, incompatíveis com a interrupção do trabalho e suspensão do vencimento, razão pela qual se aproveita o Verão na procura de estâncias termais e de tratamentos específicos:

Duas vezes fui a Caterets, nos Altos Pirinéus, tratar da garganta. Os actores, como os cantores precisam, de vez em quando, fazer tratamento em termas, onde se curem, ou, pelo menos, melhorem dos estragos causados pela fadiga ou por outras coisas a que os artistas estão sujeitos. A garganta é um órgão delicadíssimo, que se

perturba com facilidade. Excesso de trabalho ou uma simples constipação mal curada podem ser motivos para grandes e maçadoras enfermidades.

Ora, os actores representam tantas vezes – levados pelo cumprimento do seu dever – cansados, constipados, roucos, que não é para admirar que a sua laringe sofra, que a sua garganta padeça.

Foi por estar sofrendo um pouco de angina granulosa que fui para Cauterets. [ROSA 1917: 35];

Uma nota accidental devia já ter aparecido. Refere-se ela à substituição rápida, à última hora, do papel do general da *Lagartixa*, que me originou uma rouquidão teimosa, que as subseqüentes cinquenta representações me inibiram de descansar, de a cuidar e tratar.

Dela resultou-me uma faringite granulosa e uma laringite pertinaz que durou cerca de dois anos, que me tornou áfono, tendo, apesar disso, representado sempre, quase sem se perceber palavra do que dizia, suportando-me e tolerando-me o público. (...).

Valeram-me na cura os grandes cuidados e a alta ciência do ilustre clínico, o dr. Avelino Monteiro e, ainda, a seu conselho, o tratamento hidroterápico feito três anos seguidos, na estância termal das Caldas da Rainha.

Quase toda a gente, até eu próprio, estava já convencido que tinha uma tísica de laringe, tal era a pertinácia e os sintomas da afonia.

Este estado doloroso e impertinente obrigou-me a cuidar da minha articulação, tornando-a mais nítida e mais pura (...).

O que não se pôde evitar foi que a voz perdesse uma parte do seu timbre anterior e ficasse um tanto velada. [PINHEIRO 1929: 74-75];

Nesta altura⁵³⁶, o grupo repousou um pouco, enquanto eu fui para as Caldas da Rainha fazer o meu tratamento de garganta, a que atrás já me referi, ainda agravado por mais tropelias que a empresa me forçava a fazer, abusando do meu órgão vocal em vez de o poupar e de o descansar. [PINHEIRO 1929: 95];

Foi neste ano de 1917, que uma doença grave, que os médicos prognosticavam de um cancro na laringe, afastar-me-ia para sempre do Teatro, se não fosse a energia de minha santa mulher que, indo contra os preconceitos dos médicos que me queriam operar, inutilizando-me completamente a voz, contra os próprios amigos que viam nisto um absurdo inexplicável, e ajudada pelo tratamento terapêutico de Mme. Gibot,

conseguiu manter-me no proscénio, a reviver ainda com mais amor as personagens de que já me tinha despedido. [BRASÃO 1925: 206-208].

À falência física, segue-se, no número de menções, a falência anímica (ambas eventualmente relacionadas entre si), condição formulada em termos de um esgotamento (“esfalfamento”), neurastenia, ou depressão, propiciada pela conjugação de factores críticos, simultaneamente atinentes à vida pessoal e profissional do actor, e indiciada, entre outros sintomas, pelas perdas de memória (“que tanto ataca os comediantes”⁵³⁷) e por um generalizado descuro da prestação em palco. Isidoro, a trabalhar, entre 1868 e 1870, nos dois teatros administrados por Francisco Palha (Trindade e Nacional), nas funções de ensaiador e de actor, associa a doença de peito e de garganta, diagnosticada em 1870, a um esgotamento derivado do excesso de trabalho e da acumulação com outras circunstâncias críticas do foro privado⁵³⁸. Dois memorialistas referem-se a trabalhar em momentos fracturantes da carreira profissional e vida privada, sem condições para uma entrega em cena. Abranches, após uma discussão com o marido, prévia ao divórcio e à saída, em 1902, do Teatro do Príncipe Real; Pinheiro, após o falecimento da actriz sua companheira e subsequente digressão ao Brasil, em 1910, última colaboração com a companhia do D. Amélia. Ambos os actores descrevem-se, em cena, confinados à componente mecânica da prestação, suportada pela memorização, assinalando a cisão entre a presença física e a ausência anímica:

E bem longe estava eu que me atribuissem tantas perversidades, a mim, que levava uma vida de cão (cão que não fosse meu!), trabalhando mais do que podia!

(...).

Quando a costureira, a minha velha Dores, apareceu à hora do costume, para me ajudar a vestir para o espectáculo, encontrou-me enrodilhada na *chaise-longue* de olhos inchados e fixos, as veias da testa salientes:

- A minha senhora está doente?

- Estou. E precisava morrer.

(...).

Um morfinómano não trabalha mais automaticamente do que eu trabalhei nessa noite! Enquanto a minha língua, pela força do hábito, repetia a mecânica de todas as noites, eu ouvia martelarem-me no cérebro as tentadoras palavras (...).

[ABRANCHES 1947: 174-177];

Mas eu mal me apercebi da minha estada no Rio de Janeiro. Ainda hoje há uma clareira e um vácuo na minha memória! A morte da Josefa de Oliveira, os trabalhos e as lutas esgotantes do movimento associativo e o profundíssimo desgosto sofrido com a forma última como me tinham tratado no D. Amélia, depois de doze anos de trabalhos naquele teatro, produziram em mim agudíssima neurastenia que me ia levando à loucura!

A lição tinha sido bem rude e dolorosa. Isolei-me do convívio de toda a gente, fugi de todos, vivia isolado, andava só, e ainda hoje mesmo não sei nem posso reconstituir como representei e o que representei no Rio de Janeiro.

Era um autómato.

Só Lopo Pimentel, esse grande boémio e generoso coração, me compreendeu, e era ele, só ele, quem eu suportava e que me aparecia às 2, às 3, às 4, às 5 horas da manhã, no meu quarto-isolamento da rua do Lavradio, onde eu vivia longe do convívio de todos, cheio de insónias, de alucinações e desvairado quase. [PINHEIRO 1929: 175-176].

A contingência de ter de se apresentar em palco no próprio dia do falecimento ou do enterro de um ente querido, para não prejudicar o espectáculo e a empresa, e bastas vezes, com a incumbência de fazer rir o público, é um tópico largamente mencionado nas narrativas, pela violência que significa para o actor. O relato é sempre o da contrição de um corpo cindido em palco, violentado e impedido na sua urgência de acompanhar os que estão de partida, ou de fazer o luto dos que acabam de partir⁵³⁹:

Teatro, teatro! Quantas vezes me custou a suportar a tua canga!

E ao rever o meu passado de tão diversos matizes, encontro um ponto negro que se não dilui pelos brancos tons dos aplausos.

Iam já em grande número as récitas dos *Enjeitados*⁵⁴⁰ [1876, T. do Ginásio].

Minha mãe, essa bendita Mãe que eu adorava, tinha adoecido; a sua doença progredia assustadoramente; e uma tarde – oh! tarde angustiosa! – a sua alma foi para junto de Deus e o seu corpo ficou inerte e mudo.

Encostado à sua cama, eu chorei lágrimas amargas, como um filho pode chorar por uma Mãe.

E à noite, enquanto os meus irmãos velavam o seu corpo inanimado, eu ia divertir o público que tinha pago o seu bilhete, e que indiferente aos sentimentos de um coração de filho, ia aplaudir ou patear o trabalho angustioso do artista que perdera sua Mãe.

E, no camarim, à froixa luz de um bico de gás, quantas lágrimas amargas eu chorei! E esse gargalhar convulsivo do *Ridi pagliaccio*⁵⁴¹ fez-me estremecer as entranhas. Ri actor, vai divertir o público que te espera, não te importes com o destino! Morreu a tua mãe? Que importa! Vai cumprir o teu dever! [BRASÃO 1925: 69-70];

E naquele domingo, 18 de Abril de 1909, depois de ter deixado às 3 horas da tarde o cadáver da pobre Josefa, a minha companheira íntima de dez anos, no cemitério do Repouso, eu, às 4 ½ da tarde, vestido e pintado de General Petypon, divertia o público do Teatro do Príncipe Real [Porto], onde se apresentava *A Lagartixa*⁵⁴² [C^a T. D. Amélia], com as lágrimas a borbulharem-me nos olhos e com a voz tremente de dor, dizendo as facécias e as chocarrices do papel, por entre piruetas cómicas e a visão do cadáver do corpo amigo que, ainda quente, por assim dizer, deixara no cemitério. [PINHEIRO 1929: 157];

E o mais doloroso de tudo foi que tive de ir para o teatro, até na noite em que sabia que ela [mãe] ia fugir-me para sempre! Lembro-me bem: representava-se o *Afonso de Albuquerque*⁵⁴³, do grande dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça; a peça tinha ainda poucas representações e as casas estavam cheias. Eu fazia uma escrava negra, trazida de Goa pelo célebre governador. Pois, durante os intervalos tinha que refazer toda a pintura, porque as lágrimas ma tiravam...

Brasão, tão grande actor como bom amigo, procurava consolar-me, e o seu belo coração encontrava palavras que me amparavam, que me ajudavam a resistir a tamanha dor! Nunca poderei esquecer o que foi a representação dessa noite para mim! Quando cheguei a casa, minha mãe já tinha *abalado*, sem ter recebido o meu beijo de despedida! [ABRANCHES 1947: 35-36].

Adelina detém-se na situação precária do actor impedido de trabalhar por motivos de saúde, podendo ficar sem ordenado e tendo de incorrer em despesas extraordinárias inerentes à terapia, no seu caso, uma cirurgia que se seguiu ao diagnóstico de uma peritonite, em 1901. Vencimentos suspensos e despesas hospitalares não assumidas pelo empresário, seu marido. Em contraposição, Leal refere a protecção dos empresários aquando do acidente de viação⁵⁴⁴, em 1919, e subsequentes intervenções cirúrgicas na articulação do braço direito, que o obrigam à interrupção de actividade por um período de cerca de quatro meses. O memorialista aponta por essa ocasião, não só a continuação do pagamento dos honorários pela empresa de quem era contratado⁵⁴⁵, mas, igualmente, a disponibilização de ajuda financeira (e não só)⁵⁴⁶ por empresários com quem já

colaborara, destacando Luís Galhardo, Domingos Teixeira Marques e Augusto Gomes⁵⁴⁷. Daqui se infere que a continuação do pagamento dos vencimentos ao actor durante a interrupção do trabalho, por motivos de doença ou de sinistro, é um assunto deixado ao critério do empresário, eventualmente, dependendo de práticas tácitas e/ou do valor atribuído ao actor no mercado de trabalho:

Logo que me senti um pouco refeita comecei a trabalhar, a fim de endireitar as finanças um tanto desfalcadas por aqueles dois meses de doença. Mas, com grande espanto verifiquei que, ao cabo de trinta dias de trabalho, o meu ordenado se pulverizava em vales!

Segundo as tradições de família, meu marido anotara, verba por verba, todas as despesas feitas com a minha doença, desde as receitas médicas ao mais insignificante pacote de algodão hidrófilo. «E fica ainda para o outro mês – avisou ele – a conta do hospital... só o quarto custou setenta mil réis, bem o sabes... Houve gorjetas, fretes, etc. Tu irás vendo pelos vales o que se gastou.».

Ainda recalcitrei... mas como sempre, tornei a ouvir a mesma música: «Não o tenho, não o posso ir roubar!».

E trabalhei durante quatro longos meses, sem receber um real, porque me foi descontado escrupulosamente, esmiuçadamente, tudo quanto despendi com uma doença adquirida pelo excessivo e contínuo trabalho no teatro e pelos muitos disparates feitos para não ver aumentada a família... [ABRANCHES 1947: 144];

O meu contrato com a S.T.L. começava a vigorar em 1 de outubro do mesmo para mim desastrado ano [1919], e até hoje – março de 1920 – eu tenho recebido religiosamente os meus honorários, com a mais fidalga precisão, sem que tenha contribuído, até à data, com o mais simples monólogo para os espectáculos da mesma empresa! [LEAL 1920: 79].

Blasco anota como prejudicial à imagem do actor o assumir algum mal-estar no ambiente de trabalho, dada a associação à sua menor fiabilidade ou utilidade para a empresa, tema que se configura interdito:

A princípio, quando entrei no teatro, com toda a minha ingenuidade de criança, julgando os outros tão sinceros como eu, queixava-me às colegas ao sentir qualquer mal-estar.

E uma ou outra na minha ausência tentava prejudicar-me perante a empresa, comentando:

“- Tem talento, esta pequena, mas é pena ser tão doente, não se pode contar com ela.”

Um dia a Carmen Cardoso, uma atriz muito interessante, confidenciou-me:

“- Eu nunca digo a ninguém que me dói a garganta ou que me sinto mal. Isso só nos prejudica, porque temem dar-nos trabalho.”

E desde então logo deixei de ser expansiva. E tenho-me dado bem com isso. [BLASCO 1938: 44-45].

A atriz relata a sua aprendizagem e mudança no comportamento assumido quando jovem *divette* que não hesitava em faltar a compromissos profissionais, a exemplo da convalescença, em Caneças, transmutada em retiro amoroso que a leva a retardar a participação na revista *Sal e Pimenta*⁵⁴⁸ – espectáculo de reabertura do Teatro da Trindade, sob a exploração de Sousa Bastos, na época de 1894-1895⁵⁴⁹. Retrata-se em várias ocasiões doente, ocasionando o adiamento de estreias, a suspensão de espectáculos e, mesmo a sua substituição⁵⁵⁰. Neste último caso, chega a perder papéis que criara, dando azo à preferência do empresário pelas atrizes que a substituem e ocasião a uma posterior disputa pelos mesmos papéis. Ao comentar a constipação que levou ao adiamento da estreia da opereta *Miss Helyett*, em 1891, no Teatro da Trindade, acrescenta: «Se fosse hoje já não sucederia assim, porque tenho ido para a cena mesmo doente.» [BLASCO 1908: 120]; “sacrifícios” que a atriz não leva até às últimas consequências, dando lugar a mal-entendidos como o havido na época de 1900/1901, com o empresário Afonso Taveira, no Teatro do Príncipe Real do Porto. Perante a “falta de forças” e recusa de Blasco em corresponder à segunda chamada do público, o empresário manda descer a cortina de ferro, espoletando uma “pateada monumental”⁵⁵¹ que o leva a indispor-se contra a atriz:

Consta que Taveira me torna responsável pelo incidente, dizendo que fui eu a causa desta manifestação de desagrado à sua pessoa, e que é por isso que não me quer no seu teatro. Não creio, porque já lá vão sete anos e não posso atribuir ao carácter de Afonso Taveira a feia pecha de rancoroso.

Neste caso, que fui a primeira a lamentar, só tive uma culpa: o não ter dado parte de doente.

Foi *trop de zèle*... e este excessivo zelo tem-me prejudicado mais, a ser certo o que se diz, do que todas as loucuras que tenho feito na minha vida.

Por uma vez que quis desmentir os meus detractores, apresentando-me fiel acatadora da disciplina e que levei a boa vontade até ao sacrifício, devem concordar que não tive sorte.

A empresa substituiu-me no *Relógio mágico* pela Libânia (...), e no *Ramerrão* pelas colegas Teresa Taveira, Carmen Cardoso e pela Libaniazinha, ficando sem titular os meus papéis do Sport, Pregão e Duse. Pouco depois veio a companhia para Lisboa, chegando eu adiante completamente restabelecida.

Com grande espanto meu, não me foram restituídos os papéis.

(...).

Dias depois da companhia ter debutado no Real Coliseu, a Libânia bateu asas com um apaixonado, o seu marido de hoje, e Taveira mandou-me chamar para retomar o meu papel no *Relógio Mágico*. Fui logo. Naturalmente outra, menos doida do que eu, não iria, julgando tirar uma desforra com a dificuldade em que colocaria a empresa, que não tinha ali à mão uma actriz para fazer o papel. Mas eu já disse no começo deste livrinho que não sou vingativa...

Depois, quando o Taveira quis pôr em cena o *Ramerrão*, comunicou-me que eu só faria os papéis que ficaram sem substituição, e aqueles em que eu sucedera a Libânia; os outros continuariam na posse das actrizes Teresa Taveira e Carmen.

Ora, por esta combinação é que eu não esperava. Dizia-me a consciência que não devia aceitá-la e respondi que só faria a peça com todos os papéis que criara no Porto.

O meu empresário continuou na sua decisão, eu na minha, e foi esta *turra* que determinou a minha saída da companhia Taveira e, conseqüentemente, me fechou o Teatro da Trindade.

Andei mal? Pode ser.

Foi Afonso Taveira que prevaricou? Não sei.

Como vêm aí as longas noites de Inverno, deixo o enigma para entretenimento de algum leitor mais paciente.

No entanto, qualquer que seja a decifração, *je m'en fiche*! Já lá vão sete anos, é história antiga. [BLASCO 1908: 208-210].

Referem-se também acidentes no local de trabalho, ou fora dele (nas viagens de digressão, como já referido), mormente no palco, no decurso de ensaios ou de espectáculos. Episódios ocasionados pelos cenários⁵⁵² e mecanismos de cena⁵⁵³, cortinas

largadas por engano (cuja vara atinge o actor em cena)⁵⁵⁴ e quedas do proscénio⁵⁵⁵. Registam-se, no geral, os de maior gravidade, obrigando eventualmente a adaptação da personagem às limitações físicas do actor⁵⁵⁶ ou ainda à interrupção da actividade⁵⁵⁷.

Maternidade/paternidade

Abranches acrescenta às condições extremas de trabalho, a gravidez, relatando o esforço de se apresentar em palco até ao limite do tempo de gestação, bem como os meios nocivos aplicados no seu disfarce: «Quando a Aura nasceu, quase morta, porque eu trabalhei até ao fim do tempo de gestação, papéis violentíssimos com trambolhões, exagerado aperto do espartilho para não se conhecer o meu estado, etc..., etc... ninguém gostou dela.» [ABRANCHES 1947: 106]. Na mesma situação, Simões refere a interrupção pontual da prestação em cena, quando a explorar com o marido (Furtado Coelho) uma empresa no Rio de Janeiro, em 1878/1879, assim como a circunstância da necessidade de um recobro após um parto descrito como não isento de risco de vida para a actriz:

Quatro meses depois mudámos de teatro, onde mal pude trabalhar uns dias, por um incómodo... muito natural que se resolveu nove meses depois.

Fomos para o teatro de S. Pedro. E no dia 2 de Abril desse ano [1879], nasceram os meus filhos gémeos Lucília e Luciano.

Foi neste caso... meu outro *pai*... o dr. Werneck, que só por milagre conseguiu que eu trabalhasse, reaparecendo no *Demi-Monde* 35 dias depois de ter estado quase perdida. [SIMÕES 1922: 134].

A maternidade não pode ser exercida nos moldes de um tempo em que é raro a mulher da classe média ter um trabalho pago, no caso das actrizes, ausentando-se de casa durante o dia, para os ensaios, e durante uma grande parte da noite, devido aos espectáculos. Perante esta não correspondência aos modelos da época e da classe a que pertencem, aqui ou ali, as actrizes desabafam a ânsia pelo afastamento e pouco tempo dedicado aos filhos, na tenra idade, entregues ao cuidado de terceiros. Abranches encara contrita a submissão destes aos programas da sogra (entre a casa, a igreja e o cemitério); e Blasco, desabafa a angústia e a revolta pela separação, aquando da carreira pela Europa, iniciada em 1908:

Eu, absorvida com os trabalhos do teatro, não dispunha de nenhum tempo para dedicar aos filhos, e como não tinha *disponibilidades* para alugar perceptora que lhes

desse passeios mais conformes à sua pouca idade, resignava-me a esses estranhos programas não sem que arriscasse de vez em quando a minha opinião de que era preferível que os pequenos fossem antes para o Campo Grande... opinião que caía em saco roto. [ABRANCHES 1947: 136];

Três horas da manhã, eu, na rua Richer, em Paris, ouvi perfeitamente chorar em Lisboa o meu filhinho Marcelo e pus-me eu mesma a chorar, numa crise de pranto que me deixou o rosto congestionado.

Parecia que nenhuma pessoa que lá [Lisboa] deixei vigiando os meus amores ouvia a criancinha.

E o meu espírito transportou-se àquele primeiro andar da rua da Imprensa Nacional, onde está quase sempre, porque isto que anda por aqui é um corpo sem alma. O que eu sofri nessa madrugada, novo judeu errante, escorraçada do meu país como um animal leproso, pela intrigalhada dos bastidores, quando afinal a lepra que me corre por dentro e por fora é um intenso amor pelos meus filhos e a vontade de ganhar o seu sustento pelo meu trabalho. O que eu sofri nessa madrugada...

Quem me indemnizará do tempo que passo longe dos meus filhos? É tão curta a vida... e eu vivo uma grande parte dela separada das queridas criancinhas que tanto precisam dos meus carinhos, dos meus constantes cuidados. [BLASCO 1920: 81].

Atingida a idade da instrução, há a referência ao recurso do internamento em colégios⁵⁵⁸, e durante as férias lectivas, a menção de actrizes se fazerem acompanhar pelos filhos quando se apresentam em digressão⁵⁵⁹, ou, em alternativa, a recusa de participação em *tournées*⁵⁶⁰. A assistência aos filhos em momentos críticos é ainda assinalada pela sua implicação no trabalho, como no relato do apressamento de um espectáculo, não sem a cumplicidade dos colegas, para que a actriz pudesse acompanhar a filha em estado de relativa gravidade⁵⁶¹.

A constituição de uma família aparece nas narrativas como um factor que vem sublinhar a insegurança intrínseca à profissão artística; no caso das actrizes, por vezes assumindo famílias monoparentais, entre outros exemplos, Blasco e Amélia da Silveira, actriz que, vindo a falecer em trabalho no Brasil, deixa desprovida uma filha menor, cuja educação é, depois, assumida pela empresa Rosas & Brasão⁵⁶². Deste modo, nos relatos, a atitude do narrador face às contingências do seu trabalho, cinde-se entre o momento anterior e posterior à constituição das respectivas famílias. Isto mesmo denota Blasco no comentário deixado ao insucesso financeiro da sociedade artística, na época de

1896/1897: «Acabou a época do Teatro da Rua dos Condes sem que nenhum dos societários recebesse um mísero vintém./ Foi uma indigestão de glória, para que queríamos nós o dinheiro?/ Eu não tinha filhos a pedirem-me pão e para mim era ainda o tempo das vacas gordas...» [BLASCO 1908: 151]. E, Pinheiro, societário do Teatro Nacional aquando de uma das crises da instituição, refere-se ao Verão de 1913, nos seguintes termos: «(...) eu passava-o desempregado e sem ganhar. Este estado de coisas, acumulado com o que já vinha da época anterior, ia agravando a minha situação financeira. Dificuldades da vida se iam levantando a cada passo e se amontoavam./ Mas, eu era solteiro e meu pai, meu bom pai, era vivo ainda! [PINHEIRO 1929: 271].

Reforma/invalidez e morte

Equipara-se à desprotecção na doença, a invalidez e velhice do actor, esta última com o espectro de uma despromoção não só económica e social como artística. Pinheiro confessa ter acumulado a competência de ensaiador como uma precaução para a idade em que os actores são menos requisitados no palco, confinados a pequenos papéis ou rábulas, indicativo da persistência na actividade como único meio de provisão financeira; circunstância sublinhada com relação ao processo da invalidez de Santos (“Para o actor, a hora em que cessa o trabalho é a primeira hora da miséria.”⁵⁶³), mas, também, por Abranches, aos 70 anos de idade, com cerca de 66 anos de carreira, discorrendo sobre as razões que a levam, uma derradeira vez, a integrar o elenco do Teatro Nacional, em 1936: «Bem sabes que não posso estar desempregada, e ninguém me contratava.» [ABRANCHES 1947: 385]; facto, igualmente, anotado por Pinheiro:

Depois de eu ter estreado como artista no Ginásio, em 1886, passei na época seguinte para o Teatro de D. Maria II. Então, ouvia, religiosamente, devotadamente, todos os meus colegas antigos falarem dos tempos idos de teatro, das suas tradições, da sua arqueologia, das glórias artísticas... Tinha eu, então, os meus 19 anos. Onde isso vai!

Apontavam-me eles, muitas vezes, colegas já velhos, decadentes, que se resignavam a situações subalternas, dolorosas, dizendo de cada um deles:

- Se você o conhecesse aqui há vinte anos! Que artista! Que fogo! Que paixão! Que grande actor que ele foi! Hoje, coitado, está velho! Coitado!

Eu via esses infelizes, de cabeça curvada, rosto emaciado pela tristeza... resignarem-se... às *rábulas*, aos ordenados ínfimos, à quase esmola.

E dizia de mim para mim:

Que vida esta! Que desgraçada profissão que eu escolhi! Olha o que me espera na velhice!

Em contraposição, lamentavam-se de não haver ensaiadores, e então:

- Em morrendo Fulano, Cicrano, Beltrano, quem poderá vir a ensaiar de futuro? Ninguém! Nada nos resta!

O teatro português lutará com a falta de quem o dirija, de quem ensaie, e soçobrará.

E então, pensava eu: se a velhice, a invalidade do artista, o relega para um plano inferior, quase deprimente, porque não hei de eu, visto não haver ensaiadores e que eles não de faltar mais tarde, dedicar-me a esta especialidade, para assegurar a minha velhice? [PINHEIRO 1929: 488-489].

Por ser uma das poucas instituições com um sistema de atribuição de pensões de reforma, o Teatro Nacional é alvo de uma confessada procura, jocosamente apelidado de “casa de repouso dos artistas inválidos”⁵⁶⁴. Abranches projecta-se nela no final de carreira⁵⁶⁵, o que não se chegou a verificar, e Blasco dedica algumas páginas à sua fantasmática integração, na qualidade de societária, e consequente gorado acesso à reforma. Contudo, até 1926, um dos requisitos para a aquisição deste direito era o da soma entre quinze a vinte anos de trabalho naquele Teatro⁵⁶⁶, e, se bem que a maioria dos memorialistas tenha nele ingressado, num ou em vários momentos das suas carreiras⁵⁶⁷, poucos foram os que efectivaram esta condição, já pelas frequentes crises administrativo-financeiras da instituição e sucessivas reformas; já pelas referidas dinâmicas de gestão; já pelas solicitações advindas dos teatros privados:

Em Dezembro deste ano [1893] entrei no D. Maria.

Não bendigo o tempo que estive neste teatro. [SIMÕES 1922: 180];

Devo dizer que meu irmão e eu fomos mais tarde convidados pelo Sr. Alberto Pimentel, fiscal do governo, para fazermos parte daquela sociedade organizada pelo mesmo governo, mas não aceitámos os convites; tínhamos sido, pelo decreto para nós ignominioso de 1898 postos fora, enxotados do teatro, assim continuaríamos. Meu irmão morreu sem transigir e eu conto fazer o mesmo.

Nunca mais entrei no teatro de D. Maria (...). [ROSA 1915: 290];

E, de novo, saí da casa paterna [c. 1919], como andorinha emigrante, que ao sentir o Inverno agreste, parte no seu bando, para voltar na estação calmosa. [BRASÃO 1925: 209];

Foi por este prosaico motivo que não aqueci o lugar no Nacional, e aceitei a proposta do [José] Clímaco [em 1933], proposta tentadora, embora passasse de cavalo para burro, artisticamente falando... Mas até começar a receber o maior *cachet* que ainda tive em minha vida, quantos dissabores sofri, quanto me arreliei com a empresa do Nacional, que fugia de liquidar as suas contas comigo. [ABRANCHES 1947. 382-383].

Se, por um lado, os actores são, no geral, acusados de não se projectarem para além da idade activa e de menosprezarem os parcos mecanismos de segurança⁵⁶⁸, por outro, as garantias proporcionadas pelo Teatro Nacional, ao qual poucos acedem, não parecem superar as condições e o ambiente de trabalho, frequentemente narrado como negativo, e onde a maioria dos memorialistas não encontrou uma situação favorável à permanência⁵⁶⁹. Assim, nos vários relatos, vinca-se o facto de actores de nomeada terem ficado desprovidos na velhice, ou, em alternativa, o recurso à atribuição, a título excepcional, de pensões de invalidez ou de reforma, submetidas ao parlamento – entre os casos nomeados, José Carlos dos Santos, Taborda, António Pedro e Ângela Pinto⁵⁷⁰. Atribuição que, feita aos que mais se destacaram entre a classe, não deixa de ser um sinal eloquente da desprotecção da mesma:

Não ambicionem muito, não se deixem levar por fantásticas ilusões, ponham os olhos em mim, que se não fossem alguns amigos dedicados, o parlamento magnânimo e as simpatias que o público sempre me dispensou, quem sabe a que teria chegado!... Portanto, a mira sempre no futuro, porque nem todos poderão ser felizes como eu; ainda assim tenho sofrido alguns dissabores e já experimentei que o provérbio: quanto tens quanto vales, é uma verdade amarga.» [SANTOS 1885: XXXVIII-XXXIX].

Dois relatos incidem nos respectivos processos de reforma. Retemos, primeiro, o relativo a Blasco e à proposta no parlamento de um projecto-lei avançado pelo senador Júlio Ribeiro⁵⁷¹, com vista à integração da actriz no quadro de societários do Teatro Nacional, aquando do seu regresso a Portugal, depois da Grande Guerra e da publicação,

em 1920, do segundo volume de memórias, no qual a mesma se retrata depauperada e com o filho doente. O projecto-lei, que altera o número de dezoito para dezanove societários, de modo a incluir a actriz, é aprovado a 09 de Agosto de 1920⁵⁷², porém, retido⁵⁷³, e só em vigor decorridos dois anos, com a publicação no *Diário do Governo* a 19 de Maio de 1922⁵⁷⁴. A resolução encontra resistências tácitas interinas, cifrando-se pela não distribuição à actriz de “um único papel”⁵⁷⁵, facto que vem obstar à sua apresentação⁵⁷⁶. Uma vez que a referida lei não determinava a posição a ocupar no regime da sociedade, Blasco acaba inscrita, em 1923, como “antiga societária, no quadro transitório”⁵⁷⁷, auferindo uma “pensão mínima”⁵⁷⁸. Em 1926, aquando da dissolução da Sociedade Artística, o direito dos societários à reforma fica acautelado mediante a continuação do pagamento das quotas, auferindo uma pensão inteira, correspondente a vinte anos de desconto, ou meia pensão, se no caso de dez⁵⁷⁹. A actriz opta por esta última, requerendo a reforma em 1932, a qual lhe foi negada sob a alegação “de que não podia apresentar certidão provando ter trabalhado naquele teatro”⁵⁸⁰. Eximindo-se de qualquer culpa por não ter sido convocada ao trabalho e comprovando a sua posição de sócia nos dez anos de quotas descontadas⁵⁸¹, a actriz apela da sentença-decreto em tribunal, mas não ganha a questão, perdendo o direito à reforma, e restituindo-se-lhe, em 1936, o total do montante descontado (até 1932)⁵⁸².

Blasco, que acabará por atingir a idade de 94 anos, insiste na condição económica precária, à qual a actividade de publicista não provê. Embora a actriz venha a falecer acolhida por uma família amiga, chega a ser internada pela polícia na Mitra de Lisboa – instituição onde, no Estado Novo, se internavam os então considerados vagabundos e mendigos:

Os livros que ainda eram poucos, vendiam-se bem, mas era um lucro eventual, de longe em longe, e bem se sabe que a literatura em Portugal não engorda ninguém.

Se eu agora consigo viver só com esse rendimento, acrescido do trabalho jornalístico, é porque tenho já trinta volumes, e observo uma economia rigorosa e passo sem muita coisa que me apetece.

Ando a pé ou de carro eléctrico e um táxi é um objecto de luxo que me é interdito, porque capricho em andar de cabeça levantada sem dever um centavo. Vivo com dificuldades, mas não peço nada a ninguém, nem dado nem emprestado.

[BLASCO 1937: 68].

As limitações das associações mutualistas e o visível alastramento da pobreza social – agravada pela desprotecção na idade inactiva – levaram, em 1919, a uma tentativa de obrigatoriedade dos Seguros Sociais, no entanto, sem efeito, devido à instabilidade política e económica da Primeira República. Após a ditadura militar, sendo ministro das finanças Oliveira Salazar, é criado, em 1933, o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência⁵⁸³, dando-se início à reorganização corporativa e controle governamental dos organismos de mutualidade, antes livres, como forma de evitar a agitação laboral e política. Em 1935, estabelece-se o quadro legal da previdência social⁵⁸⁴, definindo-se as entidades correspondentes, as Caixas de Previdência⁵⁸⁵. Sem uma significativa contribuição financeira, a acção estatal pauta-se, sobretudo, pelo redimensionamento e fiscalização do seguro social, repudiando as soluções igualitárias em prol da sustentabilidade financeira dos vários sistemas locais e prolongando as assimetrias sociais. Em 1943, o governo passou a ter prerrogativa na criação de Caixas de Reforma ou Previdência⁵⁸⁶, de modo a enquadrar situações antes não abrangidas, mas a cobertura dos riscos e benefícios manteve-se bastante desigual e a pensão de velhice continuou a corresponder a um número restrito de beneficiários. O prazo mínimo de dez anos de desconto, excluiu imediatamente a maior parte, dada a implantação recente da medida, e o montante a auferir revela-se, frequentemente, ineficaz, perante as percentagens estipuladas (de 20% a 80% do salário); só nos finais da década de 1960 se instituiu as pensões mínimas. Acresce que a idade estabelecida para a reforma não correspondia à esperança de vida, já que, o grupo etário que atingia os 65 anos de idade representava 8% da população geral⁵⁸⁷.

É no contexto acima descrito que Aura Abranches nos dá conta do processo de reforma da mãe, e da tentativa, no início da década de 1940, de obtenção de um direito encarado como uma excepção, recorrendo a figuras de influência política, embora negando-se a um proposto discurso miserabilista, entendido como meio de obtenção da aprovação no parlamento. Revela ainda as condições precárias da actriz, dependente economicamente da filha. E, conquanto, no seu caso, como no de Blasco, se tenda a circunscrever o insucesso da tentativa a um despeito pessoal – não despiendo, porém, sob um regime que se impôs à custa da perseguição política –, o “grãozinho de areia” que empena o sistema de protecção na velhice é generalizado, não só à classe, mas a todo o país. A crise política e económica atinente à Primeira República e à Grande Guerra, por um lado, e a estagnação sociopolítica incitada pelo Estado Novo, por outro, mantiveram

até ao último quartel do século do XX a situação precária dos cidadãos no que ao direito à reforma diz respeito⁵⁸⁸:

Enquanto teve contratos, suspirou pela reforma... Pediu, escreveu nesse sentido a todos os seus conhecimentos. Toda a sua preocupação era evitar que eu continuasse a desequilibrar a minha vida material por sua causa.

Alguém me disse um dia que certo deputado – não lhe cito o nome para não o envergonhar – se propunha discutir o especial caso de Adelina, na Assembleia Nacional, se eu não levantasse a voz... Tinha ele a ideia de declarar em pleno Parlamento que a nossa maior actriz tinha fome! Com esse argumento, tinha a certeza de conseguir que o decreto sobre a reforma saísse imediatamente! E chegaram a consultar-me! E claro que me revoltei! Então para que o Estado fizesse um acto de justiça, seria preciso que se dissesse no Parlamento que Adelina tinha fome? Então ela não merecia, como grande soldado que fora da Arte Dramática Nacional, uma justa recompensa da Nação, que tantas recompensas dessas distribuíra já a bastantes figuras de destaque da nossa terra? Seria preciso humilhá-la, insultar-lhe os filhos? Isso não! Se eu soubesse que alguém pensava em nos atacar de tão monstruosa maneira, iria para os jornais; falaria, gritaria, para comover as entidades governamentais...

Escusado será dizer que tudo continuou como dantes. Em volta da solicitada reforma, fez-se um silêncio de sepulcro... Sei que muitos amigos e admiradores de Adelina continuaram a interessar-se por ela; dentre eles, destacaram-se Fernanda de Castro, António Ferro, Samuel Dinis e alguns mais; mas os resultados práticos não se fizeram sentir. Qualquer coisa misteriosa fazia emperrar o que todos os de boa vontade queriam que andasse para a frente... Aonde o grãozinho de areia imperceptível?

Adelina só foi reformada meses antes de desaparecer... mas não por decreto especial; beneficiou do decreto que abrangia toda a classe teatral. Quero crer que o caso de Adelina Abranches fizesse força no deferimento do famigerado decreto... Mas, o que é verdade é que essa reforma só veio ao fim de três anos de insistentes pedidos... Felizmente que hoje muitos artistas recebem pensão. Pena é que se não tivesse estabelecido um mínimo de 900\$00 escudos mensais. Sei de uma actriz que foi reformada com 300\$00! Vive num quarto que lhe custa, por mês, 150\$00. Como pode ela comprar remédios, roupas e alimentos, com os cinco escudos diários que lhe sobram? É preciso pensar que, aparte a categoria artística de cada reformado, existe um estômago e um corpo que é preciso proteger do frio... [ABRANCHES 1947: 433-435].

A morte do actor é ainda ensejo para uma homenagem que se quer condigna, razão da já referida edificação dos jazigos destinados a actores no Cemitério dos Prazeres, cujo estado de degradação, em 1907, é pretexto para uma assembleia da classe, entendida como momento de arranque do primeiro movimento sindical⁵⁸⁹. Assim, não é invulgar referir-se a importância não só do préstito, como do monumento fúnebre na celebração e perpetuação da memória do actor, e, inclusivamente, enquanto afirmação no âmbito social da classe artístico-profissional. Retoricamente ou não, Pinheiro chega a considerar o descuro dos jazigos dos actores menos aceitável que o desinteresse pelas associações da classe, uma vez que este último tem uma factura pessoal, enquanto que o primeiro toca instâncias que se prendem com a projecção social do actor e da arte:

Que o *Montepio dos actores portugueses* seja uma agremiação de socorros mútuos votada ao abandono, que a *Associação de Classe* seja utopia e um mito que todos afirmam irrealizável, que o futuro dos actores portugueses seja a miséria e o hospital, tudo isso são factos para baratear, se o quiserem, visto que, cada um trata de si, sem cuidar dos outros, com um egoísmo e indiferença assinaladas; mas, que se deixem ao abandono as últimas moradas daqueles que em vida julgaram legar, aos seus sucessores, o respeito e as honras que, depois de mortos, lhes eram devidas aos seus corpos inanimados, isso é que repugna e confrange a alma. [PINHEIRO 1909: 50-51].

Augusto demora-se na descrição das exéquias do irmão, João Rosa⁵⁹⁰, insistindo no aparato da cerimónia – à qual se associa o Teatro Nacional –, e na divulgação pela imprensa, inclusivamente, estrangeira, sublinhando a numerosidade e amplitude social e geográfica dos que aderem – condições configuradoras do reconhecimento do artista e da vontade da perpetuação do seu nome:

O seu funeral foi uma grandiosa e sentidíssima manifestação de pesar, e o acompanhamento que seguia o corpo do grande morto era enorme. Tanto à saída da Igreja dos Mártires como em todo o percurso da rua Garrett, do Carmo, Rocio e Avenida; a massa de gente era compacta. Entre outros, o teatro de D. Maria, por iniciativa de Maximiliano de Azevedo, então seu administrador, iluminou e cobriu de grandes crepes os candeeiros do frontispício, assim como o sexteto tocou à passagem do cortejo a marcha fúnebre de Chopin. Toda a imprensa portuguesa e brasileira se

referiu à morte de meu irmão em longos e comoventes artigos, assim como bastantes jornais espanhóis e alguns franceses. [ROSA 1915: 332];

Enfim, desde os Reis até ao povo, todas as classes se fizeram representar, e uma pobre e humilde mulher, de saia de chita e lenço na cabeça, depôs comovidamente sobre o féretro um pequeno ramo de violetas, de vintém. É possível que o grande comediante alguma vez, no palco, representando, a tivesse feito chorar no fundo da galeria. [Ibidem, 333].

Sinal da importância que assume este momento é a deploração da sua não correspondência ao prestígio do actor, apontando-se os casos de Taborda e de Virgínia: «O préstito fúnebre de Taborda não correspondeu nem ao alto valor da glória nacional perdida, nem à expectativa do reclame que em vida se fazia ao seu enterro!» [PINHEIRO 1929: 153]; «(...) Virgínia, a divindade da Arte Dramática em Portugal, foi levada para a última cena da vida sem a solenidade que o seu glorioso nome merecia, com um funeral pobre de mais para a riqueza do seu luminoso Talento.» [LEAL 1923: 303]; bem como a reivindicação de um monumento fúnebre distintivo, assinalada no epílogo de Aura Abranches às *Memórias* de Adelina: «E, não poderíamos nós, com toda a força do nosso culto, conseguir que essa Câmara [Municipal de Lisboa] desse moradia especial aos restos mortais da gloriosa actriz, para que não fiquem eternamente perdidos, num jazigo como há tantos, numa rua igual a todas?» [ABRANCHES 1947: 448-449]. Pinheiro regista nas memórias os discursos proferidos aquando das exéquias de colegas⁵⁹¹, inclusivamente, na qualidade de representante da Caixa de Socorros do Teatro D. Amélia, e, a partir de 1908, do sindicato; e anota a circunstância de ficar ao critério do empresário a cobertura das despesas do funeral de um actor da respectiva companhia – responsabilidade assumida por S. Luiz Braga relativamente a Josefa de Oliveira⁵⁹²; despesas que, inclusivamente, enformam o programa assistencial das associações mutualistas da classe.

Teatro, história e política

No ano de 1889, Simões evoca dois acontecimentos (talvez com maior implicação do que à primeira vista se possa supôr): a implantação da república no Brasil e a aclamação em Portugal daquele que veio a ser o penúltimo rei, D. Carlos I. O novo regime é associado pela narradora à medida “imprudente”⁵⁹³ do imperador (D. Pedro II) de abolição da escravatura⁵⁹⁴, dando, uma vez mais, voz ao pensamento das classes

dominantes da época e ao conflito entre tradição e inovação: «Proclamou-se a liberdade dos escravos, sem indemnização, nem prazo, o que não foi justo, atendendo às grandes contribuições que se pagavam, o que era de grande vantagem para o Estado.» [SIMÕES 1922: 175]. Contudo, a mudança é avaliada positivamente pela autora («E o que era um império de governo atrasado e primitivo, passou a ser uma república florescente e poderosa.» [SIMÕES 1922: 175]); embora não a mantenha relativamente ao acontecimento homólogo verificado, mais tarde, em Portugal. No início da década de 1890, dá conta da Crise do Encilhamento, já aqui referida, bem como das dissensões políticas e confrontos armados nesta nova república⁵⁹⁵ que a fazem regressar à Europa. A crise económico-financeira que se faz sentir no Brasil, comprometendo as remessas financeiras dos emigrantes portugueses, repetirá um padrão de agravamento da economia portuguesa.

Em Portugal, a política fontista de recurso ao endividamento externo, vigorará mesmo depois de afastado o seu mentor (e até praticada pelos que se lhe opunham) estendendo-se pelas três décadas do Rotativismo, iniciado em 1876, durante o qual se instala um fenómeno de entropia, com a sucessão alternada de dois partidos no governo (Regenerador e Progressista). A derrocada política começa a verificar-se com o *Ultimatum* inglês⁵⁹⁶, em 1890, e o forçado abandono de concessões portuguesas em África, sob ameaça de guerra⁵⁹⁷, suscitando uma onda patriótica de protesto, não só contra a Inglaterra, mas igualmente contra o governo em funções e o regime monárquico vigente. Neste contexto, Simões nota a divulgação do hino *A Portuguesa* (instituído mais tarde, na república, hino nacional)⁵⁹⁸ e a primeira revolta de cariz republicano, no dia 31 de Janeiro de 1891⁵⁹⁹. Embora sem menção directa, outros acontecimentos vieram catalisar o descontentamento pelas políticas seguidas, nomeadamente, o que se designou como um escândalo, quando, em 1891, os principais banqueiros (dois portugueses e um francês) exigiram em troca do empréstimo ao Estado o monopólio dos tabacos, levando a melhor sobre a directiva política da sua conservação no sector público; ou ainda, a declaração de bancarrota pelo governo, no ano seguinte (1892), e a questão dos adiantamentos de verba à coroa, levantada em 1906, pondo a descoberto a dívida da família real ao Estado.

Deste tempo, devolve-nos Leal a crescente descrença no regime monárquico e o investimento salvífico no ideário republicano. À monarquia associam-se as “mil espoliações”⁶⁰⁰ e o “desmando dos reis e dos seus governantes”⁶⁰¹ que lançam o país “na garra do estrangeiro”⁶⁰². Descontentamento manifesto no lisboeta comum, de feição pró-republicana, pontuado pelo anti-clericalismo, como no episódio ocorrido em 1906, no

Teatro do Príncipe Real, quando o actor desempenhava a personagem de um cardeal da Inquisição⁶⁰³. Pateado “calorosamente”⁶⁰⁴, recorre à improvisação de modo a impedir a interrupção do espectáculo, saindo, depois, do teatro, “às escondidas”⁶⁰⁵, porque lá fora, “entre outros, um marinheiro me esperava à porta em atitude agressiva, desesperados todos contra os padres, ou antes, contra os jesuítas”⁶⁰⁶. Refere ainda a repressão durante a ditadura de João Franco (1906-1908), cujas medidas se pautaram pela dissolução das cortes, pela promulgação da Lei de Imprensa⁶⁰⁷ (instauração da censura prévia e suspensão de uma vintena de títulos), pela restrição da liberdade de associação, e, pela remodelação judicial e policial (subsequente multiplicação das prisões sem culpa formada e deportação dos opositores ao regime); factos que indignaram a opinião pública, desencadeando vários protestos, greves e tumultos⁶⁰⁸. Afirma-se inclusivamente testemunha da violência anti-republicana: «(...) vi assassinar no Largo de São Domingos os eleitores republicanos e mais tarde ouvi dizer: – *mata que é ... democrático!*» [LEAL 1920: 151].

Abranches regista nas memórias o seu apoio ao regime monárquico e, mais concretamente, a João Franco, cuja ditadura comenta em termos de “medidas drásticas, mas indispensáveis para se conseguir o saneamento”⁶⁰⁹ – as quais, no entanto, congraçaram monárquicos e republicanos no seu combate. À sua própria formação política atribui o ascendente de Aníbal Soares (com quem, como referido, manteve uma relação amorosa), ambos frequentadores de um círculo de jornalistas e homens de letras afectos a Franco, que se reúne na redação do *Diário Ilustrado* (então dirigido por Álvaro Pinheiro Chagas) onde Soares é redactor principal e onde “se *matavam e esfolavam* os inimigos do regime”⁶¹⁰. E não deixa de ser curiosa a nota da actriz sobre a tipicidade do percurso político do seu amante e mentor, já que, em Coimbra, “todos os estudantes eram anarquistas!”⁶¹¹. O advogado Alberto Costa (Pad’Zé)⁶¹² é o único republicano que lhe frequenta a casa, onde, por vezes, as conversas tomavam “foros de comício tempestuoso”⁶¹³ e o escritório se transformava “numa praça pública”⁶¹⁴. É este amigo tanto do “republicaníssimo França Borges⁶¹⁵ como do talassíssimo Aníbal Soares”⁶¹⁶ que a actriz hospeda e esconde, quando perseguido pelo regime que a própria subscreve⁶¹⁷. É que, apesar de admirado na sua eloquência, não tomavam muito a sério o afamado boémio como elemento revolucionário⁶¹⁸; no entanto, há alegações do seu envolvimento no regicídio⁶¹⁹, circunstância ou desconhecida ou deliberadamente não comentada pela narradora, surpreendida, no mesmo ano, pelo seu suicídio.

Entre os factos que marcaram a sociedade portuguesa nos últimos anos da monarquia, destaca-se a visita do presidente da República Francesa (então, a par da Suíça, as únicas repúblicas da Europa). Abranches testemunha a recepção de Émile Loubet a partir da varanda do Teatro D. Maria II, edifício contíguo à Estação do Rossio, aonde chega o presidente, no dia 27 de Outubro de 1904⁶²⁰. Esta, e a visita que se seguiu um ano depois – ambas a pretexto de um reforço de relações com as principais potências europeias e salvaguarda da África colonial –, são ensejo de manifestações pró-republicanas, como testemunha a actriz:

(...). É quando aparece a cabeça toda branca do Presidente da República de França. Uma estrondosa salva de palmas atoa os ares. As pombas que tinham poisado, tornaram a voar, descrevendo grandes círculos no céu. Os vivas à República, ouviam-se distintamente... O presidente toma o lugar no *landeau*. O Senhor D. Carlos dá-lhe a direita; está muito sério, quase carrancudo... mas imponentíssimo no seu uniforme de generalíssimo do Exército Português. O carro desliza com dificuldade porque a multidão, indiferente à cavalaria que a procura sujeitar, quer aproximar-se do carro, ver bem de perto *um presidente de república*...

O simpático velho sorri e cumprimenta para todos os lados. O sr. D. Carlos leva constantemente a mão ao capacete e corre o seu belo e claro olhar por toda aquela massa de gente que parece ignorá-lo! Ele *sente* a manifestação como talvez mais ninguém... [ABRANCHES 1947: 214].

No teatro do Estado discute-se política, liberdade nem sempre consentida noutros teatros, se o empresário é monárquico: «Ao contrário do D. Amélia, o D. Maria era um foco de intriga... a política apaixonava os ânimos... Momentos havia em que se tinha a impressão de que os bastidores estavam transformados em centro republicano...» [ABRANCHES 1947: 213]. Realidades dominantes, o teatro e a política irão necessariamente confluir, seja no género musicado que, então, ganhava novo fôlego – a revista –, seja nos projectos de teatro declamado que se apresentaram como uma alternativa ao teatro dominante, combatendo, inclusivamente, a proliferação da revista – o Teatro Livre e o Teatro Moderno.

O teatro de revista em dia e o teatro naturalista na contra-corrente

É na primeira década do novo século que Carlos Leal se torna num “revisteiro”⁶²¹, alcançando notoriedade como *Compère*. As características do género, na sobreposição de

várias camadas performativas, apelativas aos sentidos (rábulas, música, coreografia, plástica); o recurso ao cómico através da caricatura, da sátira, da exploração de segundos sentidos de cariz sexual (denominados também de “pornografia”), são alguns dos factores que concorrem a um alargado acolhimento junto de uma população maioritariamente iletrada. Género apetecido, ao qual se dedicam autores consagrados; no qual se notabilizam parcerias expressamente formadas entre autores e músicos; para o qual se convoca o fado, na introdução das cantatrizes (ou fadistas-actrizes), vindas das camadas populares (Júlia Mendes, Maria Vitória, entre as mais divulgadas), merecendo igual concurso de actores firmados no teatro declamado (Chaby Pinheiro, Adelina Abranches, Ângela Pinto, entre outros). Originalmente de carácter anual, a revista passou, nos alvares do século XX, a espectáculo frequente nos cartazes⁶²².

Todavia, nem todos são unânimes no seu acolhimento. A “gente de letras”⁶²³ resiste-lhe: o carácter fragmentário dos quadros, a falta de causalidade e de um *continuum* dramático, o humor grosseiro e os subentendidos pornográficos das canções e das rábulas, constam entre as críticas apontadas. Acrescente-se ao exposto o factor do entretenimento, embatendo no que se entende ser a missão reformadora do teatro no desenvolvimento da consciência, também formulada em termos de “missão de suave inocula[ção] de novas ideias, novas tendências, novas morais”⁶²⁴. É neste debate que se situa o depoimento de Leal, realçando o papel do teatro de revista no período que antecede a revolução, ele próprio, proclamando-se um “combatente republicano”⁶²⁵: «Sou um carbonário de bombas de pataco, de nariz postiço, ao toque do ... *couplet!*» [LEAL 1920: 114]. Assumindo uma vertente de sátira político-social, e, portanto, de contestação ao regime monárquico vigente, a revista identificou-se à propaganda republicana. A contestação à Lei da Imprensa, promulgada, em 1907, pelo presidente do conselho, João Franco, enforma uma das revistas de sucesso da carreira do actor – *Ó da guarda!*⁶²⁶ – na qual o ditador é parodiado no seu sotaque beirão e nas suas ideias. Logo após a implantação da república, Leal refere o mesmo apoio ao novo regime junto da comunidade portuguesa radicada no Brasil:

A propaganda – se é este o nome que deve dar-se ao que os autores populares escreveram para o teatro na época revolucionária – enaltecendo os caudilhos da nova causa e elevando o regime às mais feéricas e entusiásticas apoteoses, saía-me naturalmente dos lábios, dando-lhe, porém, – sobre o tablado – mercê do meu temperamento nervoso e por sentir no fundo d'alma as frases que declamava, uma

interpretação violenta e ativa de atitudes, por isso que me revoltava a ignorância de uma grande parte dos nossos patrícios que preferia que de Portugal se mandasse procurar El-Rei D. Sebastião a Alcácer Quibir, para o colocar no trono carunchoso e manco pelas granadas da armada portuguesa!

Fui aquecendo, por entre frouxos de alegria, que é ainda a minha principal e conhecida feição artística, e, muito naturalmente, sem um vislumbre de cálculo ou de interesse, transformei o teatro num comício, conquistei os indiferentes, chamei ao teatro os que dele se desinteressavam e dentro em pouco encontrava os resultados saneadores desse esforço empregado tão somente na mira de erguer bem alto o bom nome português – congraçando os membros da colónia que se digladiavam –, sem que todavia me livrasse das *línguas viperinas inimigas*, que, *à outrance*, afirmavam ser eu pago pelo governo para tal fazer, enquanto os bem intencionados me alcunhavam de *O Cartaz da República!* [LEAL 1920: 111-112].

Datam desta época dois projectos que visaram contrariar a oferta teatral dominante, nomeadamente, o Teatro Livre (1904,1905,1908)⁶²⁷ e o Teatro Moderno⁶²⁸ (1905), ambos semelhantes nos seus propósitos e aos quais não terá sido indiferente a apresentação em Lisboa do Théâtre Libre de André Antoine⁶²⁹. Pinheiro e Abranches demoram-se na referência ao primeiro, no âmbito do qual colaboraram, no Verão de 1905, no Teatro do Ginásio. Pinheiro é responsável pela escolha do elenco e direcção dos espectáculos⁶³⁰, na segunda e terceira temporadas (1905, 1908), convidado pela Sociedade Teatro Livre, fundada a 07 de Julho de 1902, com base num sistema de sócios e contribuição por quotas – à semelhança do projecto homólogo francês –, sociedade impulsionada por Adolfo Lima⁶³¹, César Porto⁶³², Luís da Mata⁶³³ e Severino Carvalho; os três primeiros, inclusivamente ligados à fundação da Escola-Oficina nº 1 (em 1905) – primeira tentativa de reforma do sistema educativo com base na pedagogia positivista. Filiado num ideário socialista republicano e na perspectiva do teatro como um dos veículos mais aptos à democratização da educação e formação de uma consciência cívica – sob o lema “Transformar pela Arte, redimir pela Educação”⁶³⁴ – o Teatro Livre participa de um movimento europeu que põe a questão da inclusividade social do teatro (“um teatro para todos”⁶³⁵), também formulada enquanto teatro social ou teatro popular, contra o modelo vigente de elitização, nas vertentes ética, estética e económica, simultânea tentativa de renovação do teatro e resposta no que à fractura social diz respeito. A iniciativa contou com uma acção preparatória, lançando o debate, entre sessões, saraus e três conferências, das quais só uma nos chegou, datada de 1902 e

assinada por um dos sócios, Ernesto Silva, com o título *Teatro Livre & Arte Social*⁶³⁶. O repertório proposto reflecte a apetência naturalista⁶³⁷, até na recriação de algum do repertório da companhia de Antoine, bem como a proposta de temas sociais prementes (divórcio, filhos ilegítimos, casamento entre padres, suicídio, entre outros), convocando-se, para o efeito, autores tanto nacionais⁶³⁸ como estrangeiros⁶³⁹. Embora os memorialistas não se lhe refiram, algumas propostas chegaram inclusivamente a ser alvo da censura, suspensas logo após a primeira apresentação, ou previamente censuradas e levadas à cena modificadas⁶⁴⁰.

Do seu programa, transcrito na íntegra por Pinheiro⁶⁴¹, retemos a preocupação pelo “rebaixamento”⁶⁴² e decadência⁶⁴³ do teatro, associados à proliferação de “retrógradas ideias”⁶⁴⁴ (em que alternam “o misticismo e a pornografia”⁶⁴⁵) bem como ao estrito “culto da forma”⁶⁴⁶, no fito de “lucrativas prebendas”⁶⁴⁷ e em menosprezo da missão civilizadora desta arte (a de “interessar a maioria em ideias restringidas a uma minoria de estudiosos”⁶⁴⁸). Entende-se o teatro como um meio privilegiado de educação e sensibilização pelo entrosamento que nele se opera entre os factores intelectual e sensível (propagação de ideias tendo como meio condutor o sentimento⁶⁴⁹), resultando na elevação de ambos (“a perfeição psíquica”⁶⁵⁰). Numa carta da Sociedade, igualmente transcrita⁶⁵¹, refere-se o potencial do teatro na formação de uma consciência cívica que contrarie a fractura social existente, designadamente, através da sensibilização do burguês (no que se refere ao seu egoísmo) e do operário (no cultivo da sua dignidade)⁶⁵², já que a educação da sensibilidade “abre o coração” e “cria a simpatia entre os seres, que leva à solidariedade humana”⁶⁵³. Embora sem execução na prática, destacamos ainda do programa a intenção de levar a cabo duas acções, que reputamos pioneiras, no intuito de intensificar o envolvimento do espectador e de ligar a acção de teatro a outras esferas de interesse público, a saber, a criação de uma revista (“destinada a acompanhar pela palavra escrita os trabalhos”⁶⁵⁴) e a aplicação do remanescente das receitas em escolas de ensino laico⁶⁵⁵.

Quer Pinheiro quer Abranches referem a plenitude sentida no desafio artístico (de “aliar à parte teatral propriamente dita, a intenção filosófica”⁶⁵⁶), e as cumplicidades criadas que, em 1905, levaram o elenco⁶⁵⁷ a pôr em cena dezoito actos no espaço de um mês e meio, bem como a menosprezar a sobrecarga de trabalho (principalmente para o ensaiador), na quase ausência de folgas⁶⁵⁸ (“trabalhámos que nem mouros”⁶⁵⁹), ressaltando Pinheiro a confiança depositada e liberdade conferida ao trabalho: «Até hoje nunca tive empresa a quem servisse que tam bem me soubesse compreender, onde

tivéssemos uma unidade de vistas, que nunca me contrariasse, e para quem eu com tanto gosto e prazer trabalhasse.» [PINHEIRO 1929: 113].

Adelina retém a recepção entusiástica da “nossa intelectualidade”⁶⁶⁰ e a oposição da imprensa “conservadora”⁶⁶¹, que se se “atirou à ideia, à forma e até à interpretação”⁶⁶², e, que, deixando, como de costume, intocadas as peças estrangeiras, atacou “como gato a bofe”⁶⁶³ as peças nacionais: «*Missa Nova*, então [1905] foi a mais maltratada, embora o público tivesse interrompido algumas cenas com espontâneas e calorosas salva de palmas.» [ABRANCHES 1947: 270]. E não deixa de ser curiosa a adesão desta atriz a um projecto com intuítos políticos republicanos, contrários às posições monárquicas que assume, afecta, ainda, a um círculo jornalístico desta facção. A partir de 1905, como faz notar Laurinda Ferreira, algumas críticas menos positivas vêm da parte não só dos periódicos monárquicos como dos republicanos, esta última circunstância associada à cisão e saída, em Janeiro do mesmo ano, de Araújo Pereira e Luciano de Castro, para fundar o Teatro Moderno, o que se teria reflectido numa divisão entre apoiantes⁶⁶⁴, estabelecendo-se uma concorrência, até mesmo no facto de, em 1905, ambas as companhias se apresentarem em simultâneo: «Ao mesmo tempo que se iniciava no Ginásio esta tentativa, Araújo Pereira, no Apolo, animava, com o seu grande saber, outra idêntica (...).» [ABRANCHES 1947: 270]. De mencionar, ainda, que, apesar das conferências preparatórias, a novidade do projecto acarretou alguns mal-entendidos, a começar pelo adjectivo “Livre” do nome, instaurando expectativas contíguas à imoralidade (“pornografia”) – que obrigaram a um esclarecimento público; e a acabar no facto de se tratar de um projecto não destinado a intelectuais, mas avaliado pela bitola destes (os críticos), considerando banais certos temas e desenvolvimentos⁶⁶⁵. Acrescente-se que a imprensa, no geral, não gostou da resposta da Sociedade ao publicar uma crítica à crítica, transcrita na íntegra por Pinheiro⁶⁶⁶.

Abranches refere ainda o abandono do público burguês, aquele “que é o comprador de frisas e camarotes”⁶⁶⁷, no fundo, o que assegura as receitas, assustado com os nomes dos que encabeçam o projecto, “conhecidos por suas ideias avançadas”⁶⁶⁸ – uma das causas da falência financeira do projecto, já que, por outro lado, nos documentos relativos à gestão interna da Sociedade, se acusa a falta de pagamento das quotas por parte dos sócios⁶⁶⁹. A atriz, dá-nos a caracterização deste público pela voz de um amigo que lhe aponta o arreigado gosto ultra-romântico e a procura dos teatros, não para o confronto de ideias, mas para comprazimento de uma classe, à semelhança do comentário que deixa Rosa sobre o dramaturgo Fernando Caldeira – ambos os

depoimentos indicativos de um fenómeno de cristalização quanto às expectativas investidas no teatro declamado:

Tive grande pena que este género de teatro não fizesse carreira entre nós. Era um teatro sério, que obrigava a pensar...

Mas tive de dar a mão à palmatória, quando um grande amigo nosso me disse a rir muito, findo o primeiro mês de magro dividendo:

- Façam as trouxas, filhos... Então passou-lhes pela cabeça que os ricos, que amealharam os cobres à custa do suor dos humildes, gostariam de se ver retratados num palco? E que os moralistas ouviriam, sorridentes e satisfeitos, todos os ataques à sua hipócrita moral? Vocês são anjinhos... Preguem-lhes mas é como o *Amor de Perdição* se querem ganhar algum... Histórias de amor é que *eles* gostam; não se arrisquem a outras mais complexas. O burguesinho gosta de vir para o teatro com o palito nos dentes, a bufar de empanturrado, para assistir a um espectáculozinho que não perturbe a digestão. [ABRANCHES 1947: 271];

Fernando Caldeira não tinha a pretensão – muitas vezes conversou comigo a esse respeito – de fazer peças de tese ou de estudo psicológico, não; o que queria era fazer uma peça galante, em que as cenas delicadas, alegres, ou de ternura, surgissem a cada momento para deliciar, para fazer sorrir ou enternecer o público durante as três horas que dura um espectáculo, e não obrigar a ir para casa pensando no que viu e ouviu, forçando-o, muitas vezes, a passar uma noite má. [ROSA 1917: 141-142].

Aos ataques incongruentes e misoneístas da imprensa, Pinheiro contrapõe o bom acolhimento do público que ocorreu aos espectáculos⁶⁷⁰ e destaca a relevância cultural da iniciativa: «(...) marcou dum modo brilhante e digno de registo uma época nos anais do Teatro Português.» [PINHEIRO 1929: 113]; deixando lastro também nos actores que nela participaram, alguns dos quais voltaram a participar em experiências igualmente disruptivas. Pinheiro participa na terceira temporada, que acabou por ser interrompida em 1908, e, Abranches será um dos elementos impulsionadores do Teatro da Natureza, que adiante referiremos. Como faz notar a investigadora, também actriz, Laurinda Ferreira: «Não é impunemente que se passa por experiências como as do Teatro Livre que, embora não tendo concretizado os seus objectivos, deixou marcas nos actores e criadores que com ele contactaram.» [FERREIRA 2013: 64].

António Pinheiro e a emergência do sindicato: Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (1908-1914)

As limitações das associações mutualistas existentes e respectiva desadequação às necessidades da classe, por um lado, o desequilíbrio de forças entre empresários e actores, por outro, constam entre os factores que levarão à criação do primeiro movimento sindical, cujas bases são lançadas em 1907, seguindo-se a sua instituição em 1908. Como sublinha Pinheiro, referindo-se aos actores:

É assim que, pouco a pouco, lhes têm suprimido todas as garantias, reduzido todos os contratos, amarfanhado todos os direitos e, sem *acordo mútuo*, sem *colectivismo*, sem *associação*, caminham às cegas, tacteando e tropeçando a cada instante no tremedal da vida. [PINHEIRO 1909: 38].

O programa da ACAD – Associação de Classe dos Actores Dramáticos – visa não só uma maior inclusividade da classe (além dos actores, director de cena, contra-regra e ponto⁶⁷¹), como alarga o âmbito tradicional da acção assistencial, de modo a prover a necessidades específicas dos profissionais, nomeadamente, no acautelamento dos contratos de trabalho, na acessibilidade ao crédito financeiro e na promoção da continuidade formativa dos profissionais. Embora, sem sucesso, é ainda pensado um alargamento da assistência à idade inactiva, na projecção de uma casa de repouso para os artistas, bem como ao âmbito familiar, no planeamento de um orfanato e de uma escola, destinados aos filhos dos associados.

Muito embora o percurso de síndico não seja um assunto pacífico para Pinheiro, derivando dele dissabores e desilusões a nível pessoal e profissional, o actor radica-o num “ideal de solidariedade e fraternidade colectiva”⁶⁷², entrevisto aquando da experiência com os mambembes do Brasil, entre 1892 e 1893, – companhias que, formadas para a itinerância no meio rural, suscitavam uma inabitual coesão entre os seus elementos, dadas as condições adversas de trabalho, bem longe das proporcionadas nas grandes cidades. Assim, associa a este período uma aprendizagem não só artística, como pessoal (“voltei de lá homem”⁶⁷³) e de vivência simbiótica em comunidade («Devo a minha vida artística e social, ao Brasil, à roça, ao mambembe.» [PINHEIRO 1912: 115]). No início do século XX, ainda sob o regime monárquico, e na confluência de um movimento europeu de defesa dos trabalhadores e respectivas classes profissionais, Pinheiro assume o projecto de sindicalização da sua classe: «Hoje todas as classes, numa ânsia de aperfeiçoamento,

de conquista de direitos, de cumprimento dos deveres, sacodem os nervos amortecidos pela extática cristalização e estagnada vida da passada sociedade portuguesa.» [PINHEIRO 1912: 116]. Embora já pensado por outros, mas sem efeito⁶⁷⁴, coube-lhe protagonizar a sua concretização.

O actor menciona uma série de acções levadas a cabo no sentido de “preparar e predispor a classe”⁶⁷⁵ para a nova realidade do associativismo, nomeadamente, a instituição da Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia (em 1902), modelo que, a ser replicado noutros teatros, activaria uma prática preparatória à constituição de uma futura associação colectiva⁶⁷⁶; as acções de sensibilização através da imprensa, que culminam na publicação, em 1909, do *Teatro português: arte e artistas*⁶⁷⁷; a fundação da secção Gil Vicente (1906) no Grande Oriente Lusitano Unido, instituição de obediência maçónica, onde se reuniram actores dispersos pelas outras secções⁶⁷⁸; e a promoção da primeira reunião de classe, em 1907, a propósito do avançado estado de degradação dos jazigos dos actores, no Cemitério dos Prazeres; culminando estas acções na fundação, em 1908, da Associação de Classe dos Actores Dramáticos⁶⁷⁹.

Os objectivos da ACAD, formulados em termos de “estudo e defesa dos interesses económicos e artísticos, morais e materiais dos seus associados”⁶⁸⁰, revelam uma abrangência de acção que não encontra acolhimento legislativo⁶⁸¹, previsto para o tipo de associação profissional⁶⁸². Razão pela qual são criados dois organismos anexos, (embora afectos), com entidade jurídica própria, designadamente, o Cofre de Beneficência⁶⁸³, dedicado à acção assistencial tradicional, e a Caixa Económica Teatral⁶⁸⁴, cooperativa destinada, entre outras, a operações de crédito, com juros atenuados. Na ampliação da assistência aos actores, foi criada a Agência Teatral, votada à colocação dos sócios no mercado de trabalho, bem como à mediação e acautelamento dos contratos. A ACAD provê também à continuidade formativa dos sócios através da organização de um curso programado para três anos lectivos (Curso Livre de Arte de Representar), da disponibilização de uma biblioteca, da promoção de conferências públicas, não descurando a constituição de uma memória sobre a própria actividade – o Anuário da Associação⁶⁸⁵.

Entre finais do século XIX e o ano de 1912, Pinheiro aponta o aumento exponencial dos organismos que, directa ou indirectamente, representam a classe⁶⁸⁶. Através de uma crónica da época, o memorialista deixa-nos igualmente nota da novidade que constituiu o associativismo para a classe, no respeitante à congregação de elementos

de um mesmo grupo profissional, tradicionalmente arredados, entre outras razões, pela acentuada hierarquização verificada entre actores:

Eu não saberei referir num artigo escrito a correr, ao sabor das impressões de momento, qual a funda tenacidade que levou António Pinheiro contra a rotina, a tradição e a fórmula, a romper com tudo isso e a reunir sob o mesmo tecto, estremecer sob a mesma impaciência, sorrir idêntica aspiração, tantos artistas de teatro que viviam até ali afastados por malquerenças, por vaidades, por susceptibilidades de orgulho (...).

(...).

A ele se deve esta cousa... banal e, no entanto, incompreensível: reunir os actores, juntá-los, pôr ao lado de um consagrado, uma alma de artista humilde; junto de uma *estrela*, que irradie fulgores, uma criatura anónima que só exprime timidez.» [Santos Tavares, in: *De Binóculo*, 13-02-1910, citado por PINHEIRO 1912: 120-121].

Meses antes da implantação da república, o memorialista refere uma reunião, a 14 de Fevereiro de 1910⁶⁸⁷, que vem assinalar uma viragem na actividade associativa, submetendo à consideração de cerca de vinte artistas um documento, por si redigido, contendo reclamações de carácter laboral que, depois de discutidas e redigidas de modo definitivo, passaram a denominar-se Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos: «Agitavam-se então as questões associativas e eu entendi que regalias e direitos que de há muito se tinham postergado, e abusos que lavravam desenfreadamente, deviam ser, uns conquistados, outros alienados.» [PINHEIRO 1929: 168]. As reivindicações referem-se, sobretudo à fixação de condições laborais em aspectos não regrados, a saber: duração mínima dos contratos; horário e duração máxima dos ensaios; ajudas de custo nas deslocações (subsídio de alimentação, cobertura integral do custo das viagens, aumento percentual do ordenado nas digressões às ilhas, formalização dos contratos por escrito); e valor dos ordenados de actores não contratados⁶⁸⁸. Para além destas, reclama-se para os actores um dia semanal de descanso e o pagamento das matinés – sessões de espectáculo suplementares, apresentadas à tarde, usualmente, ao domingo ou em dias feriados⁶⁸⁹, cumulativas à sessão regular da noite, cuja receita revertia exclusivamente para o empresário: «Podia a empresa no mesmo dia realizar quantos espectáculos quisesse e entendesse que os artistas tinham a obrigação de neles tomar parte, pela mesma paga.» [PINHEIRO 1924: 236]. O actor recorda ter-se apresentado, num só domingo, em três

sessões (às 13h00, 16h30 e 20h30), em dois teatros diversos, com três espectáculos diferentes⁶⁹⁰. Os abusos verificados são desta forma condensados:

As escrituras teatrais, que antigamente eram de dez meses, têm baixado a pouco e pouco, a nove, oito e, actualmente, a sete, sem que os ordenados tenham sofrido o aumento a que a supressão de três meses parecia dar jus, como valor equitativo e compensador.

As empresas têm obrigado os artistas a conceder ensaios preliminares por espaço de quinze dias, e, às vezes, de um mês, antes da abertura dos teatros, sem que por isso eles recebam remuneração alguma, e a título gratuito.

As *matinéés*, que antigamente apareciam por excepção, tornaram-se moeda corrente, sendo raro o teatro que não as explore quando qualquer peça lhes dá ensejo para o fazer, e sem que os artistas sejam gratificados ou remunerados por esse serviço, que deveria ser considerado como extraordinário.

Algumas empresas obrigam os artistas a sair de Lisboa, em *tournée*, sem o abono de comedorias, o que representa uma exploração, pois que, todos os que viajam sabem qual o dispêndio enorme a que esse deslocamento obriga, e, muito principalmente, quando de dois, ou de três em três dias, se passa de uma localidade para outra.

Nas nossas escrituras teatrais, que antigamente limitavam o exercício da profissão artística ao continente do reino, foi ultimamente introduzida a modificação que obriga os artistas a acompanharem as empresas às ilhas adjacentes sem aumento de ordenados e, até, sem comedorias!

E, para cúpula e remate final, escrituras referendadas com as assinaturas das duas partes *contratantes*, abrangendo o tal limitado prazo de sete meses de exercício, são por vezes *quebradas*, a título de que o empresário está *perdendo*, sem que o artista tenha direito a exigir o pagamento integral dos seus ordenados, pois que lei alguma o protege, dando-lhes ao menos o direito platónico de *reclamar* para tribunal competente. [PINHEIRO 1909: 19-21].

À referida reunião presidiu um carácter sigiloso com o fim de evitar que as reivindicações se “divulgassem erradamente”⁶⁹¹ e se “deturpassem”⁶⁹² antes de serem devidamente apresentadas; intuito baldado, já que acabou por acontecer o que se queria evitar, chegando nesse mesmo dia ao conhecimento do empresário do Teatro D. Amélia (“pela revelação infame de um dos assistentes”⁶⁹³) e suscitando um inquérito jornalístico⁶⁹⁴ que sobressaltou os restantes empresários (“o terror lavrou nos arraiais

contrários ao nosso”⁶⁹⁵). Entre os empresários mais contestatários, figuram os actores Afonso Taveira (T. da Trindade) e Vale (T. do Ginásio), e, menos abertamente, S. Luiz Braga⁶⁹⁶. Apesar do contratempo, na sessão pública de 13 de março de 1910, foram adoptadas medidas para a defesa das reivindicações junto dos empresários, nomeando-se, para o efeito comissões que contam, também, com representantes de vários sectores – jornalistas, dramaturgos, críticos de teatro e público – resultando num posterior acolhimento pela maioria, não sem antes contar com uma intensa campanha de apoio na imprensa⁶⁹⁷:

(...) as reclamações que se afiguraram de começo exageradas foram criteriosamente apreciadas e (...) todos ou quase todos os empresários se humanizaram, concordaram e aderiram.

Pois se nós só lhe pedíamos o que era justo e o que até ali, abusivamente, tínhamos perdido e que então pretendíamos conquistar! [PINHEIRO 1929: 173].

Mas, se “o movimento associativo ia seguindo o seu curso”⁶⁹⁸, na prática, a adopção das medidas propostas vai encontrar, no imediato, uma alargada resistência. Um dos empresários que combate tacitamente as reivindicações da Associação⁶⁹⁹ é precisamente aquele para quem Pinheiro trabalha – S. Luiz Braga – o qual avança, no final da época, com um ante-contrato, exigindo dos artistas uma promessa, sob assinatura, de que aceitariam as mesmas condições de trabalho para a época futura (de 1910-1911). O actor é convocado a assinar em primeiro lugar: «Era sobre a minha cabeça que pesavam todas as acusações de indesejável, de *bolchevista*, como hoje se diria! Era o director e a *alma mater* da Associação.» [PINHEIRO 1929: 170]. A sua recusa significou a exclusão da companhia com a qual colaborara durante doze anos, deixando-nos o narrador a indicação de que todos os restantes actores assinaram o referido ante-contrato⁷⁰⁰.

As reivindicações vão encontrando um acolhimento parcial, como aludido por Carlos Leal, no que se refere à remuneração das matinés, levando, se não à abolição, pelo menos à redução das mesmas, no dealbar da terceira década do novo século assumida – juntamente com a apresentação de duas ou mais sessões à noite – como nociva aos actores, ao desempenho e à qualidade dos espectáculos. No Brasil, o actor recusara trabalhar para o empresário ítalo-brasileiro Pascoal Segreto, convidado que fora, várias vezes, para a direcção artística da companhia do Teatro S. José, do Rio de Janeiro, alegando a não concordância com o modelo de exploração, atingindo um espectáculo o

número de três apresentações por noite⁷⁰¹. Neste país, a medida implementada em Portugal é notada como exemplar numa entrevista de António Gaspar⁷⁰², publicada na revista brasileira *Palcos e Telas* de 29 de Abril de 1920:

– Em primeiro lugar, acho que aqui [no Brasil], como se fez em Portugal, deveriam acabar com o teatro por sessões. São outra coisa os espectáculos inteiros! Não há precipitação das representações, para que os espectáculos possam acabar à hora e as peças maiores têm um sabor literário, mais agradável, que não se encontra nas peças elaboradas para um pequeno espaço de tempo. Depois, a extinção das *matinéés* também me parece ter sido uma medida que melhorou muitíssimo o teatro na capital portuguesa.

– Porquê?...

– Porque não creio que os artistas que trabalham de dia, à noite, já cansados, possam ir para o palco trabalhar com satisfação.

São eles e o público os maiores prejudicados neste caso, eles, pelo muito trabalho que os esmaga, o público, porque, podendo ver, num domingo à noite, por exemplo, uma linda representação, não a vê, em virtude da fadiga e má disposição que se apoderam geralmente dos artistas que foram obrigados a trabalhar em *matinée*. [citado por LEAL 1920: 189].

De uma entrevista que concede em Maio de 1911, Pinheiro cita pela voz do jornalista Rodrigues Laranjeira⁷⁰³, as expectativas investidas, no primeiro ano da República, em torno da ACAD. O entrevistador, para além de apontar a colaboração do sindicato na reforma do Teatro Nacional (junto do Conselho Teatral) e de aludir à sua acção extensiva à reforma do ensino do teatro (Escola da Arte de Representar), alvitra a necessidade da sua intervenção na legislação das digressões ao Brasil, e propõe, até, a exploração de um teatro («- Porque não explora a Associação um teatro por sua conta?/ – Por falta de recursos monetários (...).» [PINHEIRO 1929: 225]). Esta última ideia, em consonância com a avançada por um colaborador da ACAD e também paladino do associativismo, Agostinho Fortes⁷⁰⁴, defensor da criação de um Teatro Municipal que viesse pôr um fim ao “problema” da polarização existente entre o Teatro Nacional e os teatros particulares⁷⁰⁵. Nesta fase, o caminho do associativismo divisava-se periclitante perante o individualismo e a falta de uma cultura de colectividade (“o sindicalismo ainda não encontrou entre nós a força necessária”⁷⁰⁶; “os defeitos são os mesmos pelos quais

enfermam as outras associações”⁷⁰⁷; “os homens!... Eduquem-nos... e depois...”⁷⁰⁸). Porém, a caminhada ainda é confiante: «Cá irá!» [PINHEIRO 1929: 224].

Do final de 1912, Pinheiro transcreve uma série de artigos publicados pelo seu companheiro nas lides sindicalistas, o actor Casimiro Tristão⁷⁰⁹ que, sob o pseudónimo de Ratitos, denuncia um já verificado desinteresse dos associados: «A maledicência contra a Associação vai aumentando na proporção que, por falta de pagamento de quotas, se vão eliminando sócios!» [Ratitos, in: *Bandarilhas de Fogo*, 19-11-1912, citado por PINHEIRO 1929: 290]. Acusa, por um lado, a desistência dos ilustres da classe (a “quem não agrada a promiscuidade com colegas fora do palco; ali apenas lhes servem para formar a base do seu pedestal de glória”⁷¹⁰), e, por outro, o seguidismo dos artistas de categoria modesta ao imitar os primeiros (“para com eles terem, enfim, algum ponto de contacto”⁷¹¹).

Já em 1906, aquando da ideação do projecto da associação de classe, Pinheiro previra a fundação da Casa Gil Vicente, uma casa de acolhimento para actores reformados, inspirada no modelo francês, a Maison de Retraite de l’Association des Artistes Dramatiques⁷¹², visitada várias vezes pelo actor⁷¹³; e, para os filhos dos associados, um orfelinato e uma escola laica mista⁷¹⁴. Projectos que, no entanto, acabaram por não encontrar um contexto propício à sua execução. No que à referida casa Gil Vicente diz respeito, aponta-se o desinteresse daqueles que, pela sua situação, estariam mais aptos a promovê-la:

(...) se, a exemplo do Sr, Coquelin, um só houvesse que num rasgo de generosidade, quisesse associar o seu nome a uma obra altruísta, como a Casa de Repouso, a classe seguiu-lo-ia cegamente e, os pequenos, os humildes, não mais se preocupariam com o futuro, que se lhes antolha numa velhice desventurada, sem o amparo na invalidade. [Ratitos, in: *Bandarilhas de Fogo*, 19-09-1912, citado por PINHEIRO 1929: 297].

Em 1919 constituiu-se, por proposta de Casimiro Tristão, a Comissão Fundadora da Casa Gil Vicente, com a qual Pinheiro colabora⁷¹⁵, e promove-se uma série de acções com vista à angariação de fundos⁷¹⁶. A Casa conta também com oferendas⁷¹⁷, contudo, o projecto acaba por cair, mais uma vez, no desinteresse da maioria, que achou a ideia “impraticável”⁷¹⁸. Não equacionando o projecto no respectivo potencial de acção colectiva, Augusto Rosa⁷¹⁹ entende, antes, o modelo francês como uma “criação caridosa”⁷²⁰ e de “altruísmo raro”⁷²¹ do multimilionário Coquelin. Na narrativa da sua

visita, em 1908, à casa deste actor, em Paris (“museu de arte antiga e moderna, que tinha fama”⁷²²), é patente o desencontro de interesses entre os dois interlocutores, insistindo Coquelin no assunto da *Maison de Retraite* perante um Rosa deslumbrado pela colecção de quadros, faianças, bronzes e móveis: «(...) conversava, conversava sem parar; era preciso que eu estivesse, a cada momento, a chamar-lhe a atenção para tudo que meus olhos iam admirando e trazê-lo à terra; porque, em falando do seu asilo, ele começava a viajar pelas regiões aladas (...).» [ROSA 1917: 6-7]. Lucinda Simões, refere-se na mesma linha de pensamento a Coquelin: «Muito lhe ficaram a dever os artistas franceses com a obra de Pont-aux-Dames» [SIMÕES 1922: 169]. E Rosa dedica três páginas à transcrição de um poema de Rostand em louvor do patrono da *Maison*. Contudo, nenhum se refere à acção correspondente tentada em Portugal. Mais tarde, é atribuída à actriz Maria Matos a vontade de retomar o projecto da Casa, ao que parece, dissuadida por Leal: «Fizéramos sentir-lhe a inutilidade do seu generoso arranco.» [LEAL 194-: 290]. E há nota do recurso a instituições congéneres estrangeiras por parte de artistas portugueses⁷²³: Maria Júdice da Costa⁷²⁴ é admitida na Casa di Riposo per Musicisti⁷²⁵, Adelina chega a pedir admissão no Retiro dos Artistas do Brasil⁷²⁶. O espaço de acolhimento para artistas reformados só viria a ter realidade em 1964, com a Fundação Sarah Beirão e António de Cravalho, no distrito de Coimbra, e, em 1999, com a Casa do Artista, em Lisboa – o que põe Pinheiro e os seus companheiros na vanguarda. Sobre as acusações de as suas ideias como síndico serem quimeras, o mesmo deixa-nos o seguinte depoimento:

São, é verdade! Mas nada de grande se consegue sem que primeiro tenha aparecido nebulosamente como uma quimera! A maior e a mais rutilante verdade de hoje é a apagada quimera de ontem, e a História não é mais do que uma sucessão de sonhadas quimeras que alcançaram a sua definitiva realização à custa de esforços titânicos, de lutas homéricas, de trabalhos ingentes, de dedicações extraordinárias e de sacrifícios messiânicos! [PINHEIRO 1929: 302-303].

Palavras que nos lembram as escritas, anos mais tarde, pelo filósofo francês Gaston Bachelard, designando precisamente a quimera como a grande alavanca na instauração de novas realidades⁷²⁷.

A exploração do Teatro Nacional pela Rosas & Brasão é associada a um período apoteótico do teatro declamado, a um elenco de actores, ao prestígio, também social, dos seus titulares, a um repertório maioritariamente vinculado à alta comédia e ao drama histórico, bem como à procura de um realismo cenoplástico, votado, sobretudo, ao retrato de ambientes aristocratizantes e subsequente exploração do luxo, circunstância que, além de sublimada, é também problematizada por alimentar expectativas que tendem a contrariar pressupostos da própria estética realista. Para além de que, mediante a não participação estatal nas produções teatrais, o investimento cenoplástico da companhia, correlacionado a um encarecimento dos ingressos, bem como a aposta num repertório de alta comédia traduzido, são criticados por contrariar os próprios intuitos programáticos do Teatro Nacional, seja no que à acessibilidade de públicos diz respeito, seja no fomento da dramaturgia nacional. Dos embates com o meio literário, ligado à imprensa e à política, sairá de facto a reforma de 1898, voltando o Teatro a ser gerido por uma sociedade artística.

O processo da saída da Rosas & Brasão do Teatro Nacional, ao fim de dezoito anos, é um momento revelador de duas constantes que se implicam na vida atribulada desta instituição. Por um lado, o recorrente desinvestimento financeiro estatal e, por outro, o recurso, na prática, a um modelo de gestão privatizada que acaba por contrariar a vocação pública da instituição. A concessão da exploração do Teatro, quer a empresas quer a sociedades artísticas, redundava, assim, ou na interferência directa e imposição de modificações aos regulamentos – causa da oposição à Rosas & Brasão –, ou indirecta, nas práticas que acabam por desvirtuar esses mesmos regulamentos, como apontado aos que lhe sucederam na gestão. O Teatro Nacional é, deste modo, problematizado na sua missão de serviço público, seja na promoção da dramaturgia nacional, seja na acessibilidade ao público, ou mesmo, aos actores, dada a impermanência da maioria dos que, eventualmente, lhe acedem.

A Rosas & Brasão configura ainda um modelo de exploração teatral em que os actores assumem a direcção artística dos projectos, de parceria, ou não, com empresários financeiros, a exemplo de J. C. dos Santos com Pinto Bastos e José Joaquim Pinto. Paralelamente, nas décadas de 1860 a 1880, referem-se na direcção artística de companhias, ou empresários implicados nos meandros da arte – assim Francisco Palha e Sousa Bastos, também dramaturgos –, ou conhecedores do funcionamento do “métier” – a exemplo de Luís Ruas. Já na década de 1890, a menção vai para o empresário financeiro, alheado da arte e, por vezes, do “métier”, agente na instrumentalização da

arte pelo negócio, e detentor de poderes sobre o devir artístico em aspectos que vão da escolha dos repertórios e dos elencos, à distribuição dos papéis, à produção cenoplástica dos espectáculos, à determinação do ritmo dos ensaios e das estreias.

O poder do empresário, extravasa a questão artística, pautando dinâmicas de ordem laboral, mormente no que respeita ao cumprimento dos contratos de trabalho que, mesmo se formalizados por escrito, não têm uma cabal validação jurídica, não raras vezes se traduzindo na desprotecção do actor, seja na perda total ou parcial dos vencimentos, seja no atraso dos pagamentos, seja ainda na suspensão de projectos em curso, sem o devido ressarcimento. Desequilíbrio de forças entre actor e empresário apontado como causa da desmoralização observada na classe, em que a cultura instalada de não reivindicação de direitos e o incumprimento de deveres se implicam. As memorialistas retêm, ainda, a situação de actrizes casadas com empresários, assumindo a empresa como sua, mas cujo investimento financeiro e de trabalho se verifica a fundo perdido aquando da separação.

A auto-organização dos actores em sociedades artísticas e a dispensa de um mediador – o empresário – é entrevista como um modelo alternativo de exploração, porém, a falta de uma cultura de funcionamento em colectivo, sem recurso ao autoritarismo, associam o modelo, se não ao insucesso, à efemeridade, já pelas desavenças entre societários, já por desistências extemporâneas, já pela concorrência entre colectivos, inclusivamente comissariados por empresários de teatros regulares – alegada resposta de S. Luiz Braga ao sucesso da sociedade artística formada com actores do seu teatro (a Companhia Inglesa).

S. Luiz Braga, considerado ao tempo um dos principais promotores teatrais, é do mesmo modo rebatido, investindo-se nele uma série de tópicos associados ao empresário finissecular: inteligência comercial e inapetência artística, falta de escrúpulos associada ao enriquecimento, sociabilidade aliada à acção manipulativa. A ele se atribui uma estratégia de desorganização, tanto externa, da praça teatral, na cativação de primeiros actores doutras companhias, como interna, na acumulação de actores sem aproveitamento artístico. Nele se condensam os anseios experimentados com relação ao poder do empresário e a sobreposição deste ao saber artístico, não só nos aspectos já focados, como na instrumentalização dos artistas, empregues e substituídos sem critério ou sumariamente dispensados, à revelia do destaque do trabalho desenvolvido no âmbito da companhia.

Cumprindo o intuito de desmistificação no que à vida no teatro diz respeito, os memorialistas não deixarão de mencionar as condições de trabalho, tema que conflui ao revigoramento das organizações sindicais na Europa. Os ordenados auferidos são tópico centrípeto na abordagem de várias questões laborais. Se no teatro se pode ganhar acima, ou muito acima, da média, tal se aplica a uma minoria, dada a disparidade dos vencimentos entre a classe, mediante a categorização artística, o género a que se dedica, as companhias e os teatros para os quais trabalha. No fim do século, um actor classificado na primeira categoria, pode ganhar o dobro do colega da categoria imediatamente inferior, e o sêxtuplo de um rabulista; e, no género musicado, pode auferir o triplo dos que professam no teatro declamado. Apesar de terem atingido os níveis de remuneração máxima dentro da profissão, os memorialistas, bastas vezes se descrevem descapitalizados, pedindo adiantamentos, recorrendo ao crédito, ao empréstimo ou à penhora. Para esta situação, aparentemente paradoxal, são observadas duas condicionantes intrínsecas às condições de trabalho na profissão, que afastam o actor do enquadramento laboral geral, a saber, a prática de auto-financiamento do guarda-roupa e caracterização de cena, e a intermitência laboral, seja pela interrupção do trabalho regular e respectivos vencimentos na época estival, seja pela pontualidade dos contratos, no caso de não pertença ao elenco de uma companhia regular.

A responsabilização financeira do actor na aquisição e manutenção do guarda-roupa de cena, é uma das causas apontadas para a sua descapitalização. O investimento, neste aspecto, é exponenciado, quer pela categoria dos papéis a desempenhar, quer pelo requisito, num mesmo espectáculo, de apresentação de várias toilettes, quer pela circunstância de o actor se instituir num “árbitro de elegâncias” e de a sua avaliação em palco não ser dissociada deste aspecto; forma de afirmação que institui uma concorrência entre actores, convergente na crescente exigência dos espectadores no que a esta vertente estética diz respeito. O actor é, deste modo, retratado, por vezes, na diligência do reaproveitamento do guarda-roupa, esforço nem sempre possível, dada as expectativas da sua não repetição em palco e a contingência da flutuação da moda – situação agravada no que ao contingente feminino diz respeito, que, acumulada com a maior complexidade de indumentária e de adereços, é razão de as actrizes auferirem vencimentos superiores aos homólogos masculinos. A incumbência financeira do guarda-roupa é assunto do discurso sindical, não só por constituir uma condição adversa aos actores, como por perpetuar uma imagem negativa no que ao comportamento social entre a classe diz respeito, entendendo-se que, no afã do seu provimento, incorre-se

tendencialmente no recurso à bolsa de terceiros e no estabelecimento de relações consideradas promíscuas para os preceitos da época.

Por outro lado, a interrupção de actividade das companhias regulares durante a época estival, pode corresponder até cinco meses de suspensão do ordenado (quase metade de um ano civil), razão pela qual as digressões artísticas no Verão se configuram um meio de sobrevivência. Estas requerem, igualmente, um investimento financeiro da parte do actor, seja inicial, na disponibilização de um capital que permita a deslocação – no caso de uma sociedade artística –, seja final, na viagem de regresso do Brasil, se o contrato é com uma empresa, em ambos os casos, cabendo-lhe, normalmente, cobrir as despesas de estadia e de alimentação. Acresce que a apresentação de sociedades artísticas na província, sujeita a acasos múltiplos, raramente se cifra em lucros significativos, considerada satisfatória quando não se traduz na retenção dos ganhos do actor, observando-se perdas, a partir da última década do Oitocentos, nas digressões ao Brasil, comissariadas por empresários. A digressão, em si, implica, além do mais, um esforço acrescentado, não só pelas condições que assistem à deslocação – em particular, a precariedade dos transportes terrestres, da rede viária, e da hospedagem fora dos grandes centros –, mas também, pela sobrecarga horária de trabalho inerente à montagem de repertórios, adaptados quer à situação de itinerância quer aos elencos, frequentemente formados com actores pertencentes a dois ou vários teatros, e, ainda, se a sociedade é artística, pela distribuição entre os actores de tarefas suplementares correspondentes à produção dos espectáculos (colocação, divulgação, montagem e desmontagem). Por último, para os actores não pertencentes a elencos regulares, contratados temporariamente (por uma época, ou por menos tempo, consoante os projectos), o trabalho é uma incógnita e o desemprego uma realidade. O meio teatral é, deste modo, assinalado pela saturação, visível na dificuldade de reintegração de actores-memorialistas que, ausentes do circuito em períodos mais ou menos longos, não encontram o esperado acolhimento, ou, ainda, na falência de companhias ou de sociedades artísticas emergentes.

Para além das referidas dinâmicas e condições contratuais, os actores detêm-se na desprotecção social e laboral que, comum aos cidadãos coevos, não deixa de tomar contornos específicos. A compulsão ao trabalho em estado de doença, constante nas narrativas, significa uma exposição do corpo e uma entrega bastas vezes descrita como de violência para o sujeito, e que, no seu prolongamento, pode comprometer a integridade física, principalmente no que ao aparelho vocal diz respeito, instrumento mor

do actor. Retemos desta situação a imprevisibilidade, no âmbito da organização laboral, no que à falência física ou anímica do actor diz respeito, bastas vezes associada ao excesso de trabalho e ao ritmo imposto pela frequência das estreias. Em extremo, a interrupção do trabalho por doença pode equivaler ao desprovento financeiro, ficando, em última instância, ao critério do empresário a continuação ou descontinuação do pagamento dos honorários ao artista no período de recobro. A idade inactiva ou velhice, factor de pobreza social, é um dos grandes anseios do actor, desprovidos mesmo aqueles que atingiram honras de figura pública. Retirados da actividade, poucos são os que auferem uma pensão, em certos casos, a título extraordinário, com recurso ao parlamento. O meio teatral converge, assim, para a situação de um país no qual a abrangência e equidade da protecção social foi sucessivamente adiada, quer na Primeira República e correlativa crise política e económica, quer no Estado Novo e compulsiva estagnação das políticas sociais. Aos que alcançam notoriedade, o préstimo e o monumento fúnebre assumem especial relevância na vontade de prolongamento da memória do actor e respectivo trabalho artístico imaterial, constituindo-se simultaneamente um sinal de reafirmação social da classe, circunstância que liga duas realidades aparentemente dissociadas: o jazigo dos actores dramáticos e a emergência do primeiro sindicato.

A fractura política começa a ganhar expressão a partir da última década do século XIX, espoletada, entre outros acontecimentos, pelo Ultimatum (1890), o “escândalo dos tabacos” (1891), a bancarrota do Estado (1892), e acentuada, nos alvares do novo século, pela questão dos adiantamentos à coroa – já na ditadura de João Franco e perante as medidas repressivas que vieram pôr na mira a mudança de regime. Actores memorialistas não deixarão de se referir a algumas destas circunstâncias, assinalando a sua posição política e realçando o teatro como veículo das apreensões e apetências sociais, quer no âmbito musicado quer no declamado. Neste sentido, reter-se-á a maior frequência na oferta do teatro de revista – género inicialmente atinente à revisitação dos acontecimentos no final do ano civil – o qual, pela sátira política, acaba por engrossar a propaganda republicana; e referir-se-á o Teatro Livre, cujo programa visa, não só contrariar as tendências instaladas na produção teatral (inclusivamente, o incremento do teatro de revista), como alertar para a realidade da fractura social. Ainda que de curta duração, e encontrando resistência na crítica e no público burguês dominante, o Teatro Livre assinalou uma iniciativa ímpar ao tempo, só equiparada pelo Teatro Moderno, ambas veículo de uma dramaturgia tendencialmente naturalista

(nacional e estrangeira), sublinhando as vertentes política e filosófica do teatro que o não restringem à esfera do entretenimento.

As associações de assistência mutualista votadas à classe ou a uma parte dela (afectas a teatros), não respondem às necessidades, já pelas condições de acesso e decorrente número restrito de associados, já pela insuficiente margem financeira e inadequada resposta às situações. Sem menção na maioria das narrativas, o primeiro sindicato profissional, criado em 1908, ocupa, contudo, um espaço devido nas memórias do seu mentor e co-fundador, António Pinheiro. Na tentativa de uma maior abrangência à classe teatral, a ACAD – Associação de Classe dos Artistas Dramáticos – alarga também o âmbito da assistência tradicional ao crédito financeiro, ao agenciamento do trabalho e à formação artística. Inserida num movimento europeu de representação dos interesses das classes operárias e em resposta ao desequilíbrio de forças entre empresários e actores, a ACAD não se ficará pelo intuito assistencial, interpelando, em 1910, o meio teatral, com um programa de reivindicações votado aos direitos laborais, respeitantes, sobretudo, às condições contratuais (digressões incluídas), à carga horária de trabalho (e dia semanal de descanso), mas, também, à extinção de abusos, como a prática do trabalho não gratificado nas matinés. Apesar do embate em resistências de vária ordem, as reivindicações suscitaram o debate e, com este, uma consciencialização que deixou lastro na implementação a curto, médio ou longo prazo de medidas tendentes a contribuir para a melhoria das condições de trabalho do actor. As convulsões socio-políticas e a crise económica do país na Primeira República, por um lado, a falta de uma cultura colectivista, por outro, não foram certamente condições propícias à vitalidade de um sindicato que então apenas emergia, acusando-se, já em 1912, o desinteresse e a desistência dos associados.

¹ SEQUEIRA 1955, I: 354.

² Referimo-nos aos seguintes períodos administrativos: 1880-1883, 1883-1889, 1889-1892, 1892-1898.

³ Ibidem.

⁴ No tempo em referência, o comissário é Emídio Navarro, quem «(...) passaria a ser a ligação com o Governo, teria voto consultivo na Assembleia da Sociedade, a que presidiria, convocaria as reuniões, fiscalizaria eleições e contas e teria autoridade para demitir a Direcção quando entendesse.» [Ibidem, 356].

⁵ Pinheiro muda-se com a companhia para o Teatro D. Amélia [PINHEIRO 1912: 34-35, 101-102; 1924: 291, 316].

⁶ SIMÕES 1922: 180-181, 187.

⁷ SANTOS 1885: XXVI.

⁸ «A minha nomeação para director material do teatro fazia com que andasse numa roda viva.» [ROSA 1915: 146].

⁹ Na inauguração da temporada de 1880/1881: «Dos actores que nesse momento constituíam a gerência – meu irmão, Pinto de Campos e eu – tive que tomar sozinho os pesados encargos. Pinto de Campos, belo

artista, excelente homem e carácter bonacheirão, não tinha actividade, nem iniciativa alguma; meu irmão delegava em mim todas as suas atribuições. O meu colega Brasão, ausente no Brasil, em nada me podia auxiliar.» [Ibidem,145].

¹⁰ «(...) as peças representadas entre 1870 e 1885, ainda quando obedeciam a uma intenção polémica, mantinham-se fiéis aos cânones do romantismo.» [REBELLO 1978: 41].

¹¹ ROSA 1915: 147.

¹² Ibidem, 148-149.

¹³ No original, *L'étrangère*, com tradução de António Enes. É com esta peça, estreada a 30-10-1880, que a companhia inaugura a sua actividade no TDMII.

¹⁴ Segundo espectáculo da primeira temporada, estreado em 1880.

¹⁵ Terceiro espectáculo da temporada 1880/1881. No original, *Jean de Thommeray*, traduzido por Pinheiro Chagas.

¹⁶ No original, *Le monde où l'on s'ennuie*, com tradução de Eduardo Garrido. Estreia a 15-12-1880.

¹⁷ Espectáculo da primeira temporada da companhia no Nacional (1880/1881).

¹⁸ «O nosso colega Pinto de Campos, desejou retirar-se da sociedade antes de terminado o prazo de adjudicação [1883] (...)» [ROSA 1915: 164].

¹⁹ SEQUEIRA 1955, I: 366.

²⁰ Refere a saída do actor antes do prazo de adjudicação do teatro, sem pagar multa e auferindo um lucro de 1.338\$415, repartidos entre lucros e benefícios: «Parece-me que receber esta quantia em duas épocas e meia de começo de uma exploração (...) não foi um desastre financeiro, nem um insucesso artístico.» [ROSA 1915: 164].

²¹ «Na exposição [ao Governo] datada de 2 de Julho de 1882, a Sociedade refere-se ao estado de decadência em que recebera o Teatro, ao esforço despendido na exploração dos últimos dois anos em que só em montagens gastara 5 558\$547 réis (...). Apesar de a receita na primeira época ter sido de 29 067\$140 réis, tinha a Sociedade um *deficit* de 1 813\$730 réis.» [SEQUEIRA 1955, I: 365-366].

²² BRASÃO 1925: 113.

²³ *Jean Baudry*, de Auguste Vacquerie. Estrado em Outubro de 1881.

²⁴ *Richelieu or The Conspiracy: a Play in five acts*, de Edward Bulwer-Lytton, tradução de António José de Freitas. Estreado a 31-03-1884.

²⁵ *Louis XI*, de Casimir Delavigne, tradução de Henrique Lopes de Mendonça. Estreado a 17-03-1888.

²⁶ *L'Abbé Constantin*, de Ludovic Halévy, com tradução de Pinheiro Chagas. Estreado a 11 de Novembro de 1890.

²⁷ Drama em 3 actos de Henrique Lopes de Mendonça, em que João Rosa interpreta D. Pedro I, estreado a 30-12-1890.

²⁸ Drama em 5 actos de Philippe Dumanoir e Adolphe-Philippe Dennery, traduzido por Macedo Papança e estreado a 20-02-1886.

²⁹ *Henri III et sa cour*, drama em 5 actos de Dumas (pai), estrado em 1895.

³⁰ Drama de Marcelino Mesquita, estreado a 01-05-1897, em que Augusto Rosa desempenha o papel de D. Álvaro Vaz de Almada.

³¹ Drama em 5 actos de Victor Hugo, traduzido por Bulhão Pato, estreado em 1884.

³² *Le Marquis de Villemer*, de George Sand, com tradução de Ramalho Ortigão. Peça estreada a 23-01-1890, na qual Brasão desempenha o papel de Duque de Aleria.

³³ Drama em cinco actos de François Coppé, traduzido por Jaime Victor e Macedo Papança e estreado em Maio de 1887.

³⁴ Embora referida no capítulo anterior, voltamos a lembrar a cronologia da apresentação: *Otelo* (1882), *Hamlet* (1887) e *A fera amansada* (1896).

³⁵ Drama em 5 actos de Henrique Lopes de Mendonça, estreado a 19-03-1886.

³⁶ Drama histórico em 5 actos de Marcelino Mesquita, estreado a 03-10-1889, desempenhando Brasão o papel de D. Fernando I.

³⁷ Drama em 5 actos de D. João da Câmara, estreado a 12-03-1890, no qual Brasão desempenha o papel de El-Rei.

³⁸ Drama em 5 actos de D. João da Câmara, estreado em 14-03-1891, no qual Brasão desempenha o papel de D. Fuas.

³⁹ Actriz que, na tentativa de se estabelecer no Brasil como empresária, faleceu neste país, em 1892 [BASTOS 1908: 186].

⁴⁰ SIMÕES 1922: 176.

⁴¹ ROSA 1915: 170.

⁴² Ibidem, 172.

⁴³ Ibidem, 187.

⁴⁴ Ibidem, 188.

⁴⁵ Ibidem, 213.

⁴⁶ No drama *Afonso VI*, «Meu irmão, que fazia o Conde de Castel-Melhor, vestiu-se e caracterizou-se por um retrato da época.» [Ibidem, 211].

⁴⁷ Espectáculo estreado em 1883.

⁴⁸ *Krieg im Frieden*, de Gustav Von Moser, com tradução de António José de Freitas. Estreia no dia 01 de Fevereiro de 1890.

⁴⁹ Espectáculo estreado em 1885.

⁵⁰ Ibidem, 174.

⁵¹ Ibidem, 173.

⁵² *L'Arlesienne*, com música de Bizet. Peça traduzida por Mariano Pina e estreada em Setembro de 1885.

⁵³ Ibidem, 218.

⁵⁴ Mistério em verso de Armand Sylvestre e Eugène Moreau, traduzido também em verso por Macedo Papança (Conde de Monsaraz). Espectáculo estreado por volta de 1892.

⁵⁵ Ibidem, 217.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ No original, *Sodoms Ende*. Espectáculo estreado em 1892.

⁵⁸ Ibidem, 226.

⁵⁹ Referir-nos-emos, mais adiante, à prática de os actores financiarem o guarda-roupa de cena.

⁶⁰ SANTOS 1885: XXVI.

⁶¹ Refere-se a «(...) *Alcaide de Faro*, *Templo de Salomão*, *Mistérios de Paris*, uma ou duas mágicas, a *Profecia*, e mais algumas de que não me recordo.» [Ibidem, XXIX].

⁶² O espectáculo estreia a 18 de Janeiro de 1879 no Théâtre de L'Ambigu, em Paris.

⁶³ Texto disponibilizado em: <http://www.bmlisieux.com/curiosa/zola01.htm>. Tradução nossa: «Fazem-me com frequência um comentário assaz singular. As mulheres elegantes, as próprias burguesas diriam: “Oh! Impossível assistir ao *L'Assomoir*, as personagens estão demasiado malvestidas!”./ Eis uma linda apreciação e que levanta uma grande questão, a do guarda-roupa no teatro. Permitam-me que trate dela. O autor do romance ou os autores do drama não estão, de resto, aqui em jogo. Trata-se, antes, de fazer justiça aos artistas do Ambigu; esses mesmos artistas “demasiado malvestidos” que deram provas, na cuidada composição do guarda-roupa, da mais elevada arte./ Mas, desde o princípio, a questão ganha terreno e é necessário que comente o que o guarda-roupa tem vindo a tornar-se nos nossos palcos de género, no Vaudeville, no Ginásio, na própria Comédie Française. Assim que é distribuído a uma actriz um papel numa peça moderna, esta dirige-se ao costureiro, deixa-lhe indicações sobre o contexto, a personagem, e passa-lhe carta branca. Então, o costureiro recolhe-se, medita e, na véspera da estreia, leva-lhe as *toilettes* numa caixa. A actriz veste-as, entra em cena e, se são aplaudidas, o que já tem acontecido, quem se aplaude é o costureiro. Quero aqui deixar claro que a artista dramática não fez qualquer esforço de composição, não pôs a sua arte pessoal ao serviço da maneira como vem vestida. Não há nisto senão o reclame de um artesão, seja este bom ou mau./ E isto é tão verdade que o artesão, no dia seguinte ao da estreia, faz publicar rubricas nos periódicos. A cena torna-se numa vitrina de loja, as actrizes nada mais são que manequins dos vestidos que as espectadoras vêm apreciar. Uma moda é lançada, por vezes, desta forma. A condessa quer um vestido como o da Mlle. Pierson; a marquesa prefere a túnica da Mlle Croizette, e exige que os enfeites sejam iguais. Trata-se de um concurso entre actrizes, trata-se da gravura de moda trazida para o teatro. Os repórteres juntam-se à festa, descrevem à minúcia os ínfimos nós da fita. E, na sala, o costureiro que vestiu estas senhoras está mais comovido do que o autor da peça./ Note-se que, pessoalmente, admiro as *toilettes* modernas. (...) Não vejo mal algum em trazer a moda para o teatro nem que se a confie aos artesãos que vestem as nossas mulheres e as nossas jovens; há nisto um naturalismo por excelência, é a realidade dos nossos salões transposta para o tablado. Somente, é preciso deixar bem vincado que o talento da actriz não foi para aqui chamado e, que, se a colaboração do artesão se impuser, no futuro, como condição para o sucesso, é todo um aspecto da arte dramática que se anula./ Além do mais, há sintomas inquietantes. Os figurinos tornam-se cada vez mais uniformemente luxuosos. Perdem a sua característica. Deslize fatal. Já não se trata de vestir para que o figurino complete a personagem, seja o indício de uma situação ou de um temperamento; trata-se antes de vestir com magnificência, de forma a provocar na sala um murmúrio de admiração. Numa palavra, a actriz desaparece para dar lugar à mulher. E, no quadrante dos homens, produz-se um movimento semelhante. Os actores seguem as modas, visam tão-só a elegância. Já não há senão actores que querem figurinos bem postos. Eis ao que chegámos. As senhoras elegantes, repito, vão aos teatros como se fossem aos salões dos grandes costureiros, consultar imagens e examinar modelos./ Certo é que, se essas belas damas consentissem em se acanalhar ao assistir a *L'Assomoir*, não encontrariam aí novos cortes para túnicas, nem ideias para adornos, destinados ao próximo baile presidencial. Não poderiam delirar, nem cochichar, nem discutir sobre a cauda do vestido desta ou o avental daquela. Apenas dariam provas – como dizê-lo? – dariam provas da sua ingenuidade e leviandade se julgam malvestidos os artistas do Ambigu. Estão mal-arranjados, sim, mas soberbamente vestidos. Toda a arte do guarda-roupa em teatro

reside nesta diferença./ Claro que, em modo de conclusão deste breve estudo, não pretendo que o figurino do operário deva reinar na cena. L' *Assomoir* é um caso à parte. Refiro-me ao guarda-roupa de L' *Assomoir* unicamente como exemplo de excelência na composição de personagens modernas, afectas a um determinado ambiente, e gostaria de ver semelhante consciência e inteligência sempre que se monta uma peça cuja acção se refere aos dias de hoje. O guarda-roupa perderia, sem dúvida, no luxo, mas ganharia certamente em arte. Deixaria de interessar às pessoas que não usufruem o teatro quando os actores estão “demasiado malvestidos”, simplesmente, faria as delícias daqueles que vêem algo mais na literatura dramática para além de uma mera questão de costureiro e de modista.».

⁶⁴ PINHEIRO 1909: 84.

⁶⁵ Espectáculo estreado pela companhia Furtado Coelho-Lucinda Simões em 1880, no Teatro Lucinda, Rio de Janeiro, e pontado por Luiz Braga Júnior (ainda não visconde) [SIMÕES 1922: 136-138].

⁶⁶ Espectáculo estreado em Portugal, em 1899, com Lucília Simões no papel da protagonista [Ibidem, 188].

⁶⁷ De Edmond Rostand, com tradução de Júlio Dantas e Manuel Penteadó.

⁶⁸ FERREIRA 1876: 152-154.

⁶⁹ ABRANCHES 1947: 264-269.

⁷⁰ ROSA 1915: 214.

⁷¹ Mudança assinalada no dia 02 de Outubro de 1891.

⁷² SEQUEIRA 1955, I: 386-387.

⁷³ «A saída de Carlos Posser da gerência da Empresa Rosas & Brasão deu lugar a que Carlos Cohen, o hábil e elegante *costumier* já falecido, e que Carlos Posser sacudira do teatro de D. Maria, desse um *baile de pretos* no seu chalet da Costa do Castelo, iluminando *a giorno!*» [PINHEIRO 1924: 291].

⁷⁴ ROSA 1915: 218.

⁷⁵ Ibidem, 219.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ «Desviados do palco de D. Maria os três grandes insubstituíveis artistas que o nobilitam, dissolvida a actual sociedade empresária, compreende-se que a nossa evolução dramática, apenas iniciada, morrerá fatalmente.» [G. C., «A crise do Teatro de D. Maria», in: *Diário Ilustrado* (27-04-1891), apud: Ibidem, 220].

⁷⁸ «Os esforços [artísticos] são inegáveis, e os progressos indiscutíveis./ Aos artistas que actualmente constituem a empresa do teatro de D. Maria se deve principalmente este progresso.» [João Mussy, «Uma crise artística», in: *A Tarde* (03-05-1892), apud: Ibidem, 222].

⁷⁹ «Sem que os governos se tenham preocupado muito com eles, os actores portugueses souberam educar-se ao ponto de rivalizar com os melhores processos na dicção, na contra-scenagem[sic], na *mise-en-scène*» [Ibidem].

⁸⁰ Anon., in: *Diário Popular* (04-05-1892), apud: Ibidem, 221.

⁸¹ ROSA 1915: 228.

⁸² Ibidem, 228.

⁸³ SEQUEIRA 1955, I: 394-395.

⁸⁴ ROSA 1915: 230.

⁸⁵ Ibidem, 231.

⁸⁶ Referimo-nos a *Leonor Teles* (03-01-1889), *Marquês de Villemer* (23-01-1890), *A morta* (30-12-1890), *Afonso VI* (12-03-1890), *Alcácer Quibir* (14-03-1891), *O Alfageme de Santarém* (Dezembro de 1891).

⁸⁷ «O parágrafo que se refere a que a empresa poderá deixar de representar as peças *chamadas de guarda-roupa*, embora boas, embora óptimas, não devia ficar de pé. Mas, permitam-me que observe que ele também não deveria ser riscado de todo. Nós defendemos os nossos direitos, não queiramos, porém, a ruína de qualquer empresa, porque, desaparecido por completo o parágrafo, ela pode ver-se obrigada a pôr numa época duas ou três peças *chamadas de guarda-roupa* de reconhecido mérito, mas que pertencendo ao grupo das obras de valor, pertençam também ao número das que dão perda ao teatro, porque não atraem o público.» [Eduardo Schwalbach, «O Teatro de D. Maria e a reunião no *Novidades*», in: *A Tarde* (04-08-1892), apud: Ibidem, 234].

⁸⁸ Carta dos autores e críticos dramáticos dirigida a Fernando Caldeira, apud: Ibidem, 238.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ No segundo concurso apareceu outra proposta firmada por António Maria Serra, fotógrafo da Avenida da Liberdade [SEQUEIRA 1955, I: 398].

⁹¹ Carta assinada pelos irmãos Rosa e Brasão, apud: ROSA 1915: 239.

⁹² *O grande homem* (1881).

⁹³ *João José*, estreado em 1896.

⁹⁴ *Manelich* (no original, *Tierra Baja*), estreado em 1898.

⁹⁵ *Os velhos* (11-03-1893), *A triste viuvinha* (11-12-1897) e *O Pântano*, «(..) a primeira tentativa simbolista (...)» [REBELLO 1978: 44].

- ⁹⁶ *Os Castros* (1893), *O velho tema* (31-01-1895), *Dor suprema* (1896).
- ⁹⁷ *O íntimo* (13-04-1891), *Santa Umbelina* (1895).
- ⁹⁸ *A irmã* (02-03-1894), *O estatuário* (1897).
- ⁹⁹ *A imaculável* (1897).
- ¹⁰⁰ ROSA 1915: 159-160.
- ¹⁰¹ «Havia largos anos que as companhias do teatro de D. Maria não iam ao Porto.» [Ibidem, 163].
- ¹⁰² Ibidem, 201-208.
- ¹⁰³ «[A propósito do espectáculo *A princesa de Bagdad*] Toda a imprensa se referiu com os maiores elogios à representação e à elegância e luxo com que as cenas estavam decoradas./ O correspondente nessa época do *Galois* em Lisboa, mr. Courtois, fez para este jornal um enorme artigo cheio de elogios para o teatro e para os artistas. O artigo foi lido por Dumas, que logo depois escreveu uma carta à empresa, que fizemos publicar e produziu a maior sensação.» [Ibidem, 160-161].
- ¹⁰⁴ Artigo assinado por Ephrem Vincent, publicado na revista ilustrada *Théâtre*, em Setembro de 1898. Para o efeito, a companhia mandou fazer, a expensas suas, fotografias de cena com o espectáculo *O regente*, de Marcelino Mesquita, estreado em Maio de 1897 e apresentado no âmbito da comemoração do centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia [Ibidem, 280-281].
- ¹⁰⁵ Ibidem, 177-185; 189-193.
- ¹⁰⁶ Convite feito por D. Ramón Guerrero para o Teatro Español, em 1897, por intermédio do empresário português, com interesses na Argentina, Faustino da Rosa [Ibidem, 281].
- ¹⁰⁷ In: *União Portuguesa* (Califórnia, s.d.), apud: Ibidem, 299.
- ¹⁰⁸ André Antoine, in: *Je sais tout* (15-02-1907), apud: Ibidem, 301.
- ¹⁰⁹ PINHEIRO 1924: 306.
- ¹¹⁰ Drama em cinco actos de D. João da Câmara, estreado a 14 de Março de 1891.
- ¹¹¹ Pinheiro permanece no Brasil dois anos, entre 1891 e 1893. No regresso a Lisboa, não encontra lugar no tecido teatral: «(...) já ninguém se queria lembrar de mim — nem mesmo a Empresa Rosas & Brazão, de onde tinha saído a conselho dela para mais tarde nos encontrarmos no Brasil, o que não aconteceu (...)» [Ibidem, 171-172]. Entre 1893 e 1894, organiza companhias de digressão pela província. É depois contratado na época de 1894/1895 pela empresa de Coelho Ferreira, no Porto, no Teatro D. Afonso; e em 1895/96, em Lisboa, no Teatro do Príncipe Real. Volta ao Brasil em 1896 de onde regressa em 1897.
- ¹¹² Citado por SEQUEIRA 1955, I: 408. Também menciona este aspecto SCHWALBACH 1944: 156.
- ¹¹³ PINHEIRO 1924: 291.
- ¹¹⁴ ROSA 1915: 282; PINHEIRO 1924: 291.
- ¹¹⁵ PINHEIRO 1924: 294.
- ¹¹⁶ SEQUEIRA 1955, I: 423.
- ¹¹⁷ Ministro do 14.º governo do Rotativismo, sob a égide do Partido Progressista.
- ¹¹⁸ ROSA 1915: 132.
- ¹¹⁹ Refiro-me ao decreto de 22 de Setembro de 1853, publicado no *Diário Oficial* de 26 de Setembro do mesmo ano, anunciando a dissolução da Sociedade Artística e a exploração por conta do governo, criando-se as figuras do Comissário Régio e do Director de Cena, e o Conselho Dramático [SEQUEIRA 1955, I: 174-175]. Pelo mesmo decreto, cria-se, ainda, a Caixa de Socorros [Ibidem, 180].
- ¹²⁰ O primeiro autor a receber o prémio foi Lopes de Mendonça, em 1886, pelo *Duque de Viseu* [ROSA 1915: 172-173].
- ¹²¹ Ibidem, 286.
- ¹²² Ibidem.
- ¹²³ Ibidem, 287.
- ¹²⁴ Ibidem.
- ¹²⁵ Ibidem.
- ¹²⁶ «(...) o famoso decreto que nos expulsou (...)» [Ibidem, 285].
- ¹²⁷ Emília dos Anjos (1846 – 1919), cursou o Conservatório e estreou-se, em 1865, no D. Maria II, de onde se muda com F. Palha para o Condes e, depois, para o Trindade. Do Ginásio passa, em 1880, a societária do D. Maria II, com a Rosas & Brasão [BASTOS 1908: 203; Brito Aranha, *Emília dos Anjos: esboço biográfico*. Lisboa: Imp. De J. G. de Sousa Neves, 1874].
- ¹²⁸ ROSA 1915: 290.
- ¹²⁹ «(...) futuro garantido por meio de reformas, reservando-nos uma velhice sossegada, ao abrigo da miséria (...)» [Ibidem, 287]; «(...) desprezando assim as vantagens da reforma (...)» [Cássio, «Teatro D. Amélia – Inauguração da época teatral – Empresa Rosas & Brasão», in: *A Tarde* (16-10-1898), apud: PINHEIRO 1924: 314].
- ¹³⁰ ROSA 1915: 282. Pinheiro encontrava-se a explorar um mambembe no Brasil: «Recebida a carta-convite de Brasão para regressar ao teatro de D. Maria II, dissolvemos a 10 de Agosto de 1897 a Sociedade Artística Mário & Pinheiro e parti para o Rio de Janeiro para embarcar para Lisboa.» [PINHEIRO 1924: 291].

«Recebeu-me Eduardo Brasão que me felicitou pela minha resolução de voltar para aquele teatro, lamentando a minha saída dali e o *meu tempo perdido*, havia 7 anos./ Entregou-me logo todos os papéis de Ferreira da Silva e de Augusto de Melo (...). Quanto a ordenado, disse-me:/ “– Quando o Pinheiro saiu [1891] ganhava trinta mil réis. Já lá vão 7 anos! Nós não sabemos como você está!”. Ah! Amigo e colega Brasão! Nem o colega calcula o que eu sofri nesse momento! Eu! Que já no Brasil tinha ganho um conto de réis de ordenado mensal; que até mesmo em Lisboa chegara a ter o ordenado de cinquenta mil réis por mês!/ Pensei em devolver a papelada e recusar a oferta./ Mas, sem dinheiro, com a antevisão do desenlace fatal da doença da minha pobre companheira, agarrei nos papéis daqueles maiores, engoli em seco duas lágrimas e aceitei os míseros trinta mil réis! Precisava ganhar a vida, e como precisava, curvei-me humildemente ante a deprimente oferta./ Verdade seja que logo no primeiro mês me pagaram quarenta mil réis e, nos seguintes, cinquenta.» [Ibidem, 293].

¹³¹ ROSA 1915: 282.

¹³² «Como subsídios para essa história há apenas os jornais do tempo e dois folhetos: *A reforma nefelibata do Teatro de D. Maria II (Notas alegres de um espectador triste)* – Lisboa, 1898, e – *O Posser e o Teatro Anormal*, por César Porto (98º e 99º rejeitado), Lisboa, 1901. (...)» [PINHEIRO 1924: 291, Nota 1].

¹³³ Cássio, «Teatro D. Amélia – Inauguração da época teatral – Empresa Rosas & Brasão», in: *A Tarde* (16-10-1898), apud: Ibidem, 314.

¹³⁴ Ibidem, 315.

¹³⁵ «(...) por ela passaram todos os artistas de valor e muitos do que se apresentavam com promessas de futuro, duns e doutros foram ficando ou saindo, segundo as suas aspirações, os seus desejos, os seus caprichos.» [Ibidem].

¹³⁶ Referir-nos-emos a todas estas circunstâncias no subcapítulo referente ao caso S. Luiz Braga.

¹³⁷ Espectáculo estreado em Março de 1914 no Teatro D. Amélia, renomeado Teatro República.

¹³⁸ A exemplo de *O pântano* de D. João da Câmara, estreado pela Rosas & Brasão no TNDMII a 10-11-1894 [REBELLO 1978: 44].

¹³⁹ Ibidem, 57.

¹⁴⁰ «No tocante aos autores nacionais, um estudo comparativo dos programas das duas companhias no mesmo período permite concluir pela superioridade (em quantidade e qualidade) do conjunto de obras apresentadas no Teatro D. Maria II: cingindo-nos a textos de factura naturalista (...). Arriscou menos a empresa do Teatro D. Amélia que, nesse período, quase se limitou a pôr em cena autores já consagrados (...)» [Ibidem, 58].

¹⁴¹ «E eu – permite-me que, pela primeira vez te trate por tu – e eu, teu único discípulo, envergonho-me de não saber, nem poder perpetuar o teu nome artístico, de não poder, nem saber ser o continuador da tua obra e da tua escola.» [palavras proferidas por Pinheiro no funeral de João Rosa, a 17 de Março de 1910, apud: PINHEIRO 1924: 16-17].

¹⁴² «Taborda foi meu padrinho de ingresso definitivo na arte de que João Rosa foi o meu sagrado padroeiro.» [LEAL 194-: 36].

¹⁴³ «O que, porém, é certo é que o decreto, para nós inaceitável, agradou a outros, e tanto agradou que um actor foi agradecer ao governo – li isso então nos jornais – o decreto reformando o regímen do teatro de D. Maria.» [ROSA 1915: 290].

¹⁴⁴ À excepção de Virgínia, retirada dos palcos, por motivo de doença, em 1906; de Fernando da Maia, igualmente por doença, em 1909 [SANTOS 1950: 166-167]; e de Ferreira da Silva, que, no mesmo ano, sai para o Príncipe Real [SEQUEIRA 1955, II: 472].

¹⁴⁵ Ibidem, 424, 431.

¹⁴⁶ Filho de José Carlos dos Santos.

¹⁴⁷ SANTOS 1950: 298.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Entre os decretos que vieram modificar o de 1898, Matos Sequeira refere o de 24 de Maio de 1902, em satisfação à reclamação dos dramaturgos, e o de 21 de Abril de 1906, modificando algumas disposições no tocante a Virgínia e Ferreira da Silva.» [SEQUEIRA 1955, II: 442, 454].

¹⁵⁰ SANTOS 1950: 297.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² «O Cofre de Subsídios, a que competiria o pagamento das pensões inteiras, de 75\$000 réis, 50\$000 e 30\$000, a quem tivesse vinte anos de actividade, meias pensões aos artistas que tivessem servido entre dez e quinze anos e 8/4 partes a quem tivesse mais de quinze e menos de vinte, e donde sairia o ordenado do Comissário do Governo.» [SEQUEIRA 1955, II: 426].

¹⁵³ SANTOS 1950: 298.

¹⁵⁴ Pinheiro, por exemplo, refere que a época teatral de 1913/1914 só pôde inaugurar, no D. Maria, em Dezembro porque os actores societários, Inácio Peixoto e Joaquim Costa, se encontravam a explorar um espectáculo no Porto, comprometendo os restantes societários, que, ao contrário dos escriturados, ficaram,

nos meses em falta, sem remuneração, e agravando a situação financeira do Teatro que, quando abriu portas, já tinha hipotecadas as receitas do Carnaval [PINHEIRO 1929: 275].

¹⁵⁵ SANTOS 1950: 299.

¹⁵⁶ Ibidem, 300.

¹⁵⁷ «Quando rapazinho, constou-me que o Bispo de Viseu, do alto da sua autoridade despótica, pôs cobro ao regime em que o Estado intervinha na administração do Teatro com um subsídio tendente a responder pelos ordenados dos artistas que, agarrados a esta garantia, faziam todo o possível por pôr em cena, durante a época teatral, o menor número de peças, sem contudo deixarem de receber os respectivos honorários o mais depressa que podiam. Era este o regime da madraceira artística, oficialmente remunerada. A situação calamitosa do Teatro bateu então o *record* da indisciplina, donde o gesto do Bispo, por todos aplaudido, com manifesto descontentamento dos que do Teatro tinham feito uma sinecura de ociosidade burocrática, largamente remunerada no final de cada mês.» [Ibidem, 296].

¹⁵⁸ Portaria de 17 de Maio de 1907.

¹⁵⁹ Decreto de 30 de Novembro de 1906 [SEQUEIRA 1955, II: 462-463].

¹⁶⁰ Empresa formada por D. João de Meneses, Augusto e Alfredo Ferreira, comerciantes de Lisboa (Ibidem, 467).

¹⁶¹ Contrato rescindido pelo decreto de 08 de Março de 1909 [Ibidem, 472].

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ O cronista exprime do seguinte modo a sua opinião sobre a nova reforma: «(...) com o sentido justo de não acarretar sacrifícios ao Governo.» [Ibidem, 474-475].

¹⁶⁴ Ibidem, 475-478.

¹⁶⁵ Entre os actores-memorialistas que deram o seu nome a empresas, contam-se José Carlos dos Santos, Eduardo Brasão, Augusto Rosa, Lucinda Simões, Adelina Abranches, e, no Brasil, António Pinheiro e Carlos Leal. Reserva para Blasco que afirma ter constituído uma empresa de digressão à província, mas sem menção de maior.

¹⁶⁶ Subtítulo inspirado no título do livro de poemas de Mário Dionísio, *Solicitações e emboscadas*, Coimbra: Atlântida, 1945.

¹⁶⁷ Eu ia apoderado a um empresário, que me engodara com enganosas palavras!» [PINHEIRO 1912: 89].

¹⁶⁸ PINHEIRO 1909: 21.

¹⁶⁹ PINHEIRO 1912: 81-82, Nota 1.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Aventamos a hipótese de a referida actriz ser, senão a principal, pelo menos, uma das principais, dado que a sua desistência terá levado o empresário a inviabilizar a prossecução do projecto.

¹⁷² PINHEIRO 1912: 97-100.

¹⁷³ Nomeadamente, os artigos 7º, 9º e um Aditivo [PINHEIRO 1912: 97-99].

¹⁷⁴ Ibidem, 99.

¹⁷⁵ «Querem saber qual foi a resposta desse grande... empresário?/ “– Fomente-se!”» [Ibidem, 100].

¹⁷⁶ BLASCO 1908: 163.

¹⁷⁷ PINHEIRO 1929: 119.

¹⁷⁸ LEAL 1920: 64.

¹⁷⁹ ABRANCHES 1947: 382.

¹⁸⁰ «Certa noite, a actriz Júlia Moniz estava aflita no seu camarim, dizendo a sua irmã e colega, Juliana Santos, “que receava, e muito desarranjo lhe faria, que o Pinto lhe descontasse de uma só vez no ordenado o enormíssimo calvário dos vales”. A irmã retorquiu-lhe “que o Pinto não faria tal”. Ora, a Juliana desempenhava, como de costume, um papel de ingénua na comédia dessa noite, e a Júlia Moniz, que era muito distraída e estava algo apreensiva com o caso dos vales, fazia na mesma peça o papel de criada. O Pinto, que andava pelos camarins distribuindo os ordenados, entregou o envelope à Júlia, mas – ou por mero acaso, ou por tratar-se de uma senhora – não lhe disse a conhecida e habitual frase: “Se precisares dinheiro...”. Nervosa, a pobre Júlia Moniz, rasgou o envelope... mas, nisto, ouve-se a voz do contra-regra, chamando-a apressadamente para a cena. A Júlia entra rapidamente, levando nas mãos uma bandeja com o bule, as chávenas, etc., e diz para a Juliana: “– Minha senhora, o chá descontou tudo!”. E deixou cair as chávenas e pires no meio do chão!» [LEAL 1920: 64-65].

¹⁸¹ Ibidem, 64.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ PINHEIRO 1924: 223-229.

¹⁸⁵ Ibidem, 225.

¹⁸⁶ Ibidem, 230.

¹⁸⁷ Ibidem, 225.

-
- ¹⁸⁸ Ordenados em dívida que acentuaram a precariedade financeira do actor Simões quando contrai a febre-amarela, já referido aqui no capítulo da Regeneração [SIMÕES 1922: 25-26].
- ¹⁸⁹ ABRANCHES 1947: 382.
- ¹⁹⁰ PINHEIRO 1924: 207-210.
- ¹⁹¹ Ibidem, 209, Nota 1.
- ¹⁹² Ibidem.
- ¹⁹³ Ibidem, 217.
- ¹⁹⁴ Ibidem.
- ¹⁹⁵ Ibidem, 212-216.
- ¹⁹⁶ Ibidem, 240.
- ¹⁹⁷ Ibidem, 238.
- ¹⁹⁸ Ibidem, 240.
- ¹⁹⁹ Pensamos referir-se ao corte do subsídio de alimentação destinado aos actores de Lisboa a trabalhar no Porto, na última década do Oitocentos: «(...) porque nesse tempo os artistas das companhias do Porto não tinham subsídio para comedorias. Foi uma empresa composta de *três artistas* quem cortou esse abono. Era natural. Os artistas foram: Afonso Taveira, Júlio Soler e Gama!» [Ibidem, 236].
- ²⁰⁰ Ibidem, 237-238.
- ²⁰¹ ROSA 1915: 291.
- ²⁰² ABRANCHES 1947: 191.
- ²⁰³ Ibidem.
- ²⁰⁴ Ibidem.
- ²⁰⁵ Ibidem.
- ²⁰⁶ «(...) porque não adormecia no seu escritório, à espera de que as peças de que precisava, lhe caíssem do céu, sobre a secretária...» [Ibidem, 193].
- ²⁰⁷ Ibidem.
- ²⁰⁸ Ibidem.
- ²⁰⁹ Excepção feita a Lucinda do Carmo, como comenta Pinheiro: «Esta grande actriz nunca fez parte da companhia do D. Amélia. Entre tantas artistas notáveis que lá estiveram, nunca o Visconde a chamou. Não sei porquê, nem ela nunca o soube. E isso intrigava-a.» [PINHEIRO 1929: 162, Nota 1].
- ²¹⁰ ABRANCHES 1947: 193.
- ²¹¹ Ibidem.
- ²¹² Ibidem.
- ²¹³ Original de Leon Tolstoi, com tradução de Melo Barreto a partir da tradução francesa de Henri Bataille.
- ²¹⁴ «Devido ao extraordinário *savoir-faire* do Visconde S. Luiz Braga (empresário do teatro) representei, na noite da minha estreia, *A anedota*, de Marcelino Mesquita (...).» [ABRANCHES 1947: 184].
- ²¹⁵ «É por essa ternura natural que os seus amigos o procuram, os seus artistas o adoram.» [ROSA 1915: 292].
- ²¹⁶ «E como para chegar aos fins, precisava de empregar todos os meios, fazia concessões... dispensava sorrisos e amabilidades, como um *charmeur* que era, para obter tudo quanto queria!» [SIMÕES 1922: 211].
- ²¹⁷ Apud: PINHEIRO 1929: 17.
- ²¹⁸ Apud: Ibidem.
- ²¹⁹ «Lucinda Simões coloca nos devidos termos a influência e acção do Visconde S. Luiz Braga como empresário./ Contudo, há pontos que precisam desde já aqui ficar vinculados.» [Ibidem, 27].
- ²²⁰ «Não quer isto dizer que ele não tivesse certas qualidades pessoais, mas daí a quererem endeusá-lo, apresentando-o e fazendo-nos crer que era o tipo supremo dos empresários, para nos acorarmos diante da sua memória, mais devagar.» [Ibidem, 32].
- ²²¹ SIMÕES 1922: 60.
- ²²² Ibidem, 101.
- ²²³ Ibidem, 105.
- ²²⁴ Ibidem, 105-106.
- ²²⁵ Ibidem, 137.
- ²²⁶ Ibidem, 177.
- ²²⁷ Ibidem.
- ²²⁸ Semelhante alusão encontramos na *Carteira do Artista*, referindo Sousa Bastos o enriquecimento do empresário num curto espaço de tempo e o facto de nunca ter regressado ao Brasil, onde nascera: «Com o advento da república ao Brasil, Braga Júnior foi atacado da febre de companhias e outros negócios que se tornaram epidémicos no Rio de Janeiro. Eu não estava lá e por isso não sei a origem, decerto muito honrosa, da grande fortuna que em poucos meses realizou Braga Júnior, transportando-se com ela para Lisboa, donde nunca mais saiu, a não ser para dar curtos passeios pelas cidades europeias.» [BASTOS 1898: 797-798].

Referência que desaparece no *Dicionário do Teatro Português*, no qual, apesar dos termos elogiosos com que o descreve, não lhe dedica uma entrada própria, como na publicação anterior [BASTOS 1908: 333].

²²⁹ Crise espoletada no governo provisório de Deodoro da Fonseca (entre 1889 e 1891) e consequência da política de crédito livre aos investimentos industriais, acompanhada de uma substancial emissão monetária, realidades que derivaram numa desenfreada especulação financeira (lançamento de acções sem lastro) e na inflação [https://pt.wikipedia.org/wiki/Crise_do_encilhamento].

²³⁰ PINHEIRO 1929: 17. «Vivi muito de perto, mão a mão com ele; trabalhei muito para o teatro dele e para ele, e sei bem o que valia como empresário.» [Ibidem, 32].

²³¹ «Mas o papel era, como já disse, ingrato, desagradável, antipático... e não agradei, porque não podia agradar (...).» [Ibidem, 42]. Sousa Bastos refere este tipo de papéis como aqueles em que, “apesar de todos os esforços” o actor não pode tirar “honra nem proveito”, dado serem papéis antipáticos ao público, como o são os tiranos ou os cínicos, transportando-se, muitas vezes, esta antipatia para fora da cena e para o actor [BASTOS 1908: 108, 14].

²³² No original, *La dame de chez Maxim*, de Georges Feydeau, tradução de Eduardo Garrido, estreada a 10 de Fevereiro de 1900.

²³³ PINHEIRO 1929: 91-92.

²³⁴ Ibidem, 94.

²³⁵ Ibidem, 125.

²³⁶ Ibidem, 134.

²³⁷ Por várias vezes o memorialista emprega esta palavra com relação à Empresa do Teatro D. Amélia, sugerindo, pela sua intencional repetição e sublinhado, tratar-se de um termo ouvido ao próprio Visconde: «O eu ter-me salientado no Filmer Jesson da *Casa em ordem*, causou *engulhos* (emprego propositadamente sempre este vocábulo) (...).» [Ibidem, 145].

²³⁸ PINHEIRO 1924: 358.

²³⁹ Ibidem, 360.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibidem, 355-361.

²⁴² No original, *His house in order*, de Arthur Wing Pinero, tradução de Eduardo de Noronha.

²⁴³ Refere-se à peça *O verdadeiro rumo*, do original *Chacun sa vie*, de Gustave Guinches, traduzido por Costa e Cunha [PINHEIRO 1929: 145].

²⁴⁴ Referindo-se ao papel de Simonelli: «Ora eu que conhecia bem a peça, porque a marcara, não compreendi a necessidade de nela entrar, e muito menos o valor da referida *ponta*, que tinha apenas três cenas, de nenhum valor. Mas, como nunca, em minha vida, *recusei papel algum*, apesar de compreender bem o que me queriam fazer – deitar a casca fora – aceitei-o.» [Ibidem].

²⁴⁵ «É que o coro de censuras lá fora na sala, era de tal ordem, que ele não teve outro remédio senão proceder por esta forma.» [Ibidem, 146].

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ibidem, 147.

²⁴⁸ Ibidem, 146.

²⁴⁹ Ibidem, 31.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ ROSA 1915: 314.

²⁵² «Morreu só... lamentavelmente só, longe de todos e de tudo o que mais amava neste mundo.» [ABRANCHES 1947: 196].

²⁵³ «A companhia do D. Amélia, Eduardo, foi a mais extraordinária que se reuniu! (...)./ Imagina que era composta pelo teu pai [Eduardo Brasão], João e Augusto Rosa, [António] Pinheiro, Augusto Antunes, Cristiano de Sousa, Henrique Alves, Álvaro Cabral, Chaby [Pinheiro], que então principiava, Carlos d'Oliveira, Rosa Damasceno, Ângela [Pinto], a minha filha [Lucília Simões], eu [Lucinda Simões], Maria Falcão, Maria Pia, Carolina Falco, Elvira Costa, etc.» [Lucinda Simões, citada por BRASÃO 1925: 188].

²⁵⁴ Entre os nomeados, Ângela Pinto, Maria Falcão, Jesuína Saraiva, Lucinda Simões, Cristiano de Sousa e Chaby Pinheiro [PINHEIRO 1929: 97].

²⁵⁵ Saíram do T. D. Amélia, ao fim da época de 1904/1905, além de Eduardo Brasão e de Adelina Abranches, Maria Pia, Ferreira da Silva, Luís Pinto, entre outros [Ibidem, 123; ABRANCHES 1947: 209].

²⁵⁶ PINHEIRO 1929: 126.

²⁵⁷ Actriz falecida a 05-10-1904.

²⁵⁸ Espectáculo estreado a 29 de Dezembro de 1905 [consultar CETbase].

²⁵⁹ PINHEIRO 1929: 125.

²⁶⁰ Espectáculo estreado a 31 de Janeiro de 1907 [consultar CETbase].

²⁶¹ PINHEIRO 1929: 134-135.

²⁶² Maria Falcão saiu do D. Amélia em 1894, regressando depois para voltar a sair no final da época de 1907/1908, passando a residir e a trabalhar no Brasil [Ibidem, 97, 149].

²⁶³ Ângela Pinto, que saíra da companhia em 1893, volta a integrá-la em 1908/1909 [Ibidem, 148].

²⁶⁴ «(...) Palmira Bastos, que abandonara por completo a opereta e que se notabilizara na alta-comédia (...)» [Ibidem, 148-149].

²⁶⁵ Nota do Autor: «Como ele dizia e acentuava.» [Ibidem, 28]. O memorialista dá aqui conta da pronúncia do português do Brasil de S. Luiz Braga.

²⁶⁶ Nome dado por antífrase, sendo o atributo do inglês, a riqueza, e as companhias de província, “quase sempre formadas com dificuldades e lutas monetárias” [PINHEIRO 1912: 53]. A sociedade artística Companhia Inglesa é inicialmente organizada por Alfredo Carvalho, no Verão de 1889. Dez anos depois, em 1899, é reorganizada por Alfredo Santos, com um elenco composto maioritariamente por actores do Teatro D. Amélia e do Teatro do Ginásio. Ganha notoriedade nas digressões aos Açores, em 1899, e ao Brasil, em 1900. Integram o elenco de 1899, os seguintes actores: Carolina Falco, Maria Falcão (D. Amélia), Bárbara Volckart, Josefa de Oliveira, Adélia Soler, Alda Soler (Ginásio), Luís Pinto, João Gil, Alfredo Santos, Carlos de Oliveira, Carlos Bayard, António Pinheiro (D. Amélia), Telmo Larcher, Sebastião Alves, Luís Ramos, Silva Porto, ponto, (Ginásio), Frederico Ferreira (Príncipe Real). E, do elenco de 1900, por ordem alfabética: Adélia Soler, Amélia Pereira, Bárbara Volckart, Georgina Pinto, Josefa de Oliveira, Maria Falcão, Alfredo Santos, António Pinheiro, Augusto Antunes, Carlos Bayard, Frederico Ferreira, Gouveia Pinto, Henrique Alves, Seta da Silva, Telmo Larcher. O “penúltimo arranque” da Companhia é reportado ao ano de 1904, numa digressão pela província, já com um reportório e um elenco desfalcado (“estava na sua agonia”). A sua última digressão é organizada por Alfredo Santos, em 1909, à Madeira e aos Açores, com um elenco diverso do dos seus anos áureos (“já não era bem a Companhia Inglesa”) [PINHEIRO 1912: 53-54; 1924: 321-322, 367-369; 1929: 91, 94, 109, 126-127, 138, 146-147, 161-164].

²⁶⁷ PINHEIRO 1938: 116-117.

²⁶⁸ PINHEIRO 1929: 164.

²⁶⁹ PINHEIRO 1924: 368.

²⁷⁰ PINHEIRO 1929: 164.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ «(...) sócio de uma casa importadora, no Rio de Janeiro (...)» [BASTOS 1898: 195; cf.: SIMÕES 1922: 102]. «Enquanto válido teve sempre a felicidade de sentir a seu lado, como amigo e sócio... tolerante, António Ramos, de quem teve à disposição o dinheiro que quis e que o amparou até aos últimos momentos da sua vida./ Quantas vezes o ouvíamos dizer: “O Ramos é um anjo de bondade!”» [SIMÕES 1922: 210].

²⁷⁴ PINHEIRO 1929: 171-173; 241, Nota.

²⁷⁵ Ibidem, 171, Nota.

²⁷⁶ «Esse belo empregado que tão cedo morreu e que era o seu braço direito.» [Ibidem, 31]; «António Manuel, o invulgar secretário do D. Amélia, o braço direito do Visconde S. Luiz Braga, na parte externa da sua administração, faleceu a 24 de Outubro de 1910.» [Ibidem, 166].

²⁷⁷ Deduzimos que, por erro, a actriz refere João Santos, em vez de Alfredo Santos.

²⁷⁸ LEAL 1920: 64.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ SIMÕES 1922: 114.

²⁸¹ LEAL 1920: 70.

²⁸² Ver Nota 199.

²⁸³ LEAL 1920: 66; ABRANCHES 1947: 112.

²⁸⁴ LEAL 1920: 66.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ A título de exemplo das partidas do empresário, referimos o episódio em que Leal, num ensaio da revista *Sol e sombra*, relata ter dado conta de “um enorme tarolo de madeira (...) ao alto da segunda bambolina”, advertindo o maquinista que “aquele trambolho” poderia ocasionar um desastre: «Era um perigo iminente sobre a cabeça da actriz que tinha de dizer um recitativo na apoteose, além de prejudicar a estética cenográfica.». O mestre responde-lhe que: «(...) tinha sido o *seu* Ruas que mandara pôr ali o enorme pedaço de madeira para *que caísse na pinha de alguém!* – Hom’essa! E para quê?!... – exclamei espantado. / – *Para a peça dar dinheiro!*» [LEAL 1920: 67]. «Às vezes, as garrafas que serviam em cena, com água a fingir aguardente, apareciam com genebra autêntica... Noites havia em que o café a servir em cena estava cheio de sal... Valha-nos Deus! Como podia haver respeito num teatro em que o próprio empresário era o primeiro a *chootar* a disciplina, elemento básico para o bom andamento do mesmo?» [ABRANCHES 1947: 168]. Cf.: Ibidem, 117-118, 160-164.

²⁸⁷ LEAL 1920: 68.

-
- ²⁸⁸ Ibidem.
- ²⁸⁹ ABRANCHES 1947: 303.
- ²⁹⁰ LEAL 1920: 69; ABRANCHES 1947: 303-306.
- ²⁹¹ LEAL 1920: 68.
- ²⁹² ABRANCHES 1947: 283.
- ²⁹³ SIMÕES 1922: 99.
- ²⁹⁴ «Dizem-me que ele se fez milionário! / A mim deve-me 2 meses de contrato! / Deve-me é modo de dizer. / A dívida de 20 anos... prescreve./ E se não prescreve... ele a prescreveu!» [PINHEIRO 1912: 100-101].
- ²⁹⁵ ABRANCHES 1947: 197.
- ²⁹⁶ LEAL 1920: 71.
- ²⁹⁷ Ibidem, 72.
- ²⁹⁸ «(...) triunfador pela bondade e disciplina (...)» [Ibidem, 71].
- ²⁹⁹ Ibidem.
- ³⁰⁰ ABRANCHES 1947: 196.
- ³⁰¹ Luís Galhardo (1874 – 1929), militar, jornalista, tradutor de teatro, co-assina, sob o pseudónimo Luiz D'Aquino, revistas de sucesso entre a primeira e segunda décadas do Novecentos, a exemplo de *Ó da Guarda* (T. do Príncipe Real, 1907) e *O 31*, (T. Avenida, 1913). Empresário, em 1913, do Teatro Avenida, e depois, do Teatro Éden, construído pelo próprio e inaugurado em 1914. Director do Teatro Nacional em 1917/1918, e promotor do Parque Mayer, em funcionamento a partir de 1922 [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Galhardo].
- ³⁰² ABRANCHES 1947, 197.
- ³⁰³ LEAL 1920: 71.
- ³⁰⁴ Refrindo-se ao ano de 1920: «Terminada a fita – *Os fidalgos da Casa Mourisca* – preparava-me para regressar a Lisboa e retomar o meu lugar de secretário da Escola de Belas-Artes, do qual a bondade do director me havia dispensado um mês, quando recebi no Porto um telegrama de Luís Galhardo convidando-me para dirigir artisticamente a Companhia Samwell Dinis que ia fazer uma temporada no Sá da Bandeira./ Respondi escusando-me, pois que tinha de me apresentar em Lisboa daí a dois dias e retomar o meu lugar na Escola de Belas-Artes./ Comprometeram-se comigo que me garantiam o lugar, garantia que expressei pelo telefone e por telegramas. Tendo recebido a confirmação absoluta dessa garantia, por mais de uma vez, deixei-me ficar no Porto, tranquilo, sossegado, fiando-me e acreditando em promessas e em palavras de honra de empresários. (...) / (...). Em Novembro, com grande surpresa minha – não tendo nada que me surpreender – leio no jornal que tinha sido *demitido por abandono de lugar* no cargo de secretário da Escola de Belas -Artes!!!/ Onde estava a garantia? Onde estava a palavra dada?/ O salto da hiena tinha sido dado e eu tinha-lhe caído nas garras./ Quem me mandou a mim ser tolo e em vez de regressar a Lisboa, como me cumpria, ter ficado no Porto, para no fim de contas, a 31 de Janeiro [1921], a empresa ter dado por terminados os contratos e eu ter ficado sem o emprego e com a mancha – *demitido por abandono de lugar*! [PINHEIRO 1929: 357-358].
- ³⁰⁵ Por volta de 1901, refere-se aos empregados do Teatro do Príncipe Real, como “seus empregados”. «A primeira vez que entrei no teatro depois que saí do hospital, os meus empregados fizeram questão de me levar aos ombros numa espécie de palanquim, desde a entrada principal até ao palco.» [ABRANCHES 1947: 142].
- ³⁰⁶ Ibidem, 168-169.
- ³⁰⁷ Exercendo a sua “autoridade de empresária”, mete-se de permeio num confronto físico entre dois actores da companhia (Pato Moniz e Ernesto do Vale) antes da entrada em cena (na digressão de 1901, do Teatro do Príncipe Real, no Funchal) [Ibidem, 162-164].
- ³⁰⁸ Vesicatório, s. m., medicamento externo que faz levantar bolhas na pele; cáustico.
- ³⁰⁹ PINHEIRO 1924: 313.
- ³¹⁰ LEAL 1920: 66.
- ³¹¹ Cf.: PINHEIRO 1938: 75.
- ³¹² Três irmãs costureiras e um irmão empregado num talho [ABRANCHES 1947: 30].
- ³¹³ BLASCO 1937: 33.
- ³¹⁴ Ibidem.
- ³¹⁵ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1867: 41.
- ³¹⁶ Ibidem, 42.
- ³¹⁷ Ibidem, 40-41.
- ³¹⁸ De notar que Sousa Bastos critica o termo usual na referência ao género não musicado: «Apesar de vulgarmente se chamar “declamação” a tudo o que se diz na cena, é uma impropriedade.». Termo, de preferência, associado à tragédia, a uma “quase cantoria” e a um “falar como não se fala” (pelo ênfase,

exagero, elevação e sublimidade), e que não corresponde, no seu tempo, à entoação mais natural pretendida na comédia e no drama [BASTOS 1908: 49].

³¹⁹ Consultar os totais que o actor apresenta por épocas até à data de 1875 em FERREIRA 1867: 66-67.

³²⁰ PINHEIRO 1929: 36.

³²¹ Ibidem, 92.

³²² Ibidem, 306.

³²³ Ibidem, 309.

³²⁴ Pinheiro retirara-se do Nacional no ano anterior (em 1914), ficando na qualidade de societário em “meia actividade” e devendo receber metade da sua cota nesta sua prestação, o que foi, porém, recusado pelos restantes societários, levando a que Lino Ferreira (“para evitar conflitos”) o contratasse por noite [Ibidem, 318]. Embora, a partir de 1911, a moeda em vigor fosse o escudo, o actor refere-se aos ordenados posteriores a essa data em réis, na moeda antiga. Podemos fazer nós a correspondência, se levarmos em conta que um escudo (1\$00) equivalia a mil réis (1\$000).

³²⁵ Ibidem, 315.

³²⁶ Ibidem, 318.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ PINHEIRO 1924: 247.

³²⁹ PINHEIRO 1912: 12.

³³⁰ BLASCO 1908: 45.

³³¹ PINHEIRO 1924: 225-226, Nota.

³³² BLASCO 1908: 71.

³³³ PINHEIRO 1924: 293.

³³⁴ ABRANCHES 1947: 115.

³³⁵ LEAL 1923: 281-282.

³³⁶ Amélia Loppiccolo (1869 – ?), Nasce em Roma, Itália, e vai para o Brasil em 1888, apresentando-se no género musicado como no declamado. Em 1899, encontra-se a trabalhar no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa [*O Branco e o Negro – Revista Semanal Ilustrada para Portugal e Brasil* (Março de 1899, nº 1)].

³³⁷ LEAL 1923: 128.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ LEAL 194-: 118.

³⁴⁰ LEAL 1923: 130.

³⁴¹ Ibidem, 128.

³⁴² Ibidem, 127.

³⁴³ Ibidem, 131.

³⁴⁴ Ibidem, 128.

³⁴⁵ Ibidem, 132.

³⁴⁶ ABRANCHES 1947: 314.

³⁴⁷ *Rosas de Portugal*, revista estreada em 26-11-1927, no Teatro Éden, em Lisboa, pelo empresário José Clímaco.

³⁴⁸ Ibidem, 314.

³⁴⁹ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 39.

³⁵⁰ FERREIRA 1876: 147.

³⁵¹ Em 1896, no no Teatro D. Afonso, no Porto: «A empresa Del-Negro não acabou a temporada e eu fiquei sem os meus benefícios, pela pouca pressa que tive sempre em realizá-los.» [BLASCO 1908: 143]. Na época de 1896/1897, no Teatro da Rua dos Condes, com a sociedade artística formada pelos actores Vale, Ângela Pinto, Pedro Cabral, entre outros: «Acabou a época do Teatro da Rua dos Condes sem que nenhum dos societários recebesse um mísero vintém./ Foi uma indigestão de glória, para que queríamos nós o dinheiro?/ Eu não tinha filhos a pedirem-me pão e para mim era ainda o tempo das vacas gordas...» [Ibidem, 151]. No mesmo teatro, em 1899/1900, com a companhia do actor Vale: «Não acabei ali a época porque o Vale, que é um excelente actor em todos os tempos, nem sempre é bom empresário, sobretudo quando não tem vintém, como acontecia então.» [Ibidem, 203]; e em 1904/1905, com a companhia do actor Portulez: «A época acabou prematuramente porque o pobre do Portulez não tinha sócio capitalista e viu-se em sérios embaraços, sem conseguir saldar as contas com os artistas, que lá deixaram o melhor dos seus ordenados.» [Ibidem, 221].

³⁵² Pensamos tratar-se de um erro, já que a actriz refere o seu contrato com a companhia do Porto para a época de 1895/1896: «Quase ao findar a época de 1894/1895 apareceu-me na Trindade o maestro Tomás Del-Negro a contratar-me para o Teatro D. Afonso do Porto.» [Ibidem, 133].

³⁵³ ABRANCHES 1947: 183.

³⁵⁴ PINHEIRO 1929: 484.

- ³⁵⁵ Expressão com que Pinheiro intitula o capítulo XIV do primeiro livro de memórias [PINHEIRO 1912: 227].
- ³⁵⁶ Sousa Bastos define o discípulo como se situando entre o artista e o corista, sem ordenado fixo e ganhando por noite (500 ou 600 réis), acrescentando que a função deveria ser desempenhada como uma iniciação em cena para candidatos a actores (alunos do Conservatório), o que muitas vezes não acontecia na prática [BASTOS 1908: 53].
- ³⁵⁷ PINHEIRO 1924: 157.
- ³⁵⁸ Termo usado com relação a actores disputados e pagos acima dos escalões estabelecidos, a exemplo de Isidoro [Cristóvão de Sá, citado por FERREIRA 1876: 110] e de Nascimento Fernandes [LEAL 1920: 29].
- ³⁵⁹ ABRANCHES 1947: 407.
- ³⁶⁰ O actor trabalha no Teatro dos Recreios, sob gerência de Salvador Marques, no Contra-Regra da *Mam'zelle Nitouche*, desempenhada por Lucinda do Carmo, e também no Teatro da Rua dos Condes, na peça do mesmo Salvador Marques, *Campinos*; ambas as referências sem data especificada. [Consultar PINHEIRO 1924: 153-167].
- ³⁶¹ Ibidem, 156.
- ³⁶² Ibidem, 158.
- ³⁶³ Na peça *O retrato vivo*, no original *Le portrait vivant*, de Mélesville, Léon, Laya, com tradução de Augusto Correia Leal [ver CETbase].
- ³⁶⁴ PINHEIRO 1929: 47.
- ³⁶⁵ Ibidem.
- ³⁶⁶ O *Sales Loiro*, “um rapaz de infinita graça” que abandonou a profissão para se tornar negociante [Ibidem].
- ³⁶⁷ Ibidem.
- ³⁶⁸ Ibidem.
- ³⁶⁹ Refere-se à revista *Pé de dança*, estreada em 1921, no Teatro Éden.
- ³⁷⁰ LEAL 1923: 214.
- ³⁷¹ «(...) vais ser actor em Espanha, lá, ao menos, os artistas são mais bem pagos do que em Portugal.» [ROSA 1915: 23].
- ³⁷² ROSA 1917: 82.
- ³⁷³ LEAL 1920: 68.
- ³⁷⁴ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 55.
- ³⁷⁵ Teatro adquirido e restaurado em 1873 [FERREIRA 1876: 69].
- ³⁷⁶ «(...) o actor possuía certos domicílios que alugava (...)» [Cristóvão de Sá, citado por Ibidem, 113].
- ³⁷⁷ LEAL 1923: 270.
- ³⁷⁸ PINHEIRO 1924: 219.
- ³⁷⁹ LEAL 1923: 214.
- ³⁸⁰ O Verão, na linguagem teatral, pode não coincidir exactamente com o tempo desta estação do ano, como adiante se refere no subcapítulo «O “terror do Verão” e as digressões artísticas».
- ³⁸¹ Personagem do drama em cinco actos *Alcácer Quibir*, de D. João da Câmara, estreado a 14 de Março de 1891.
- ³⁸² Apesar da existência, no Teatro Nacional, de alfaiates (para os actores) e costureiras (para as actrizes), as suas funções são estritamente de assistência, no sentido da manutenção dos camarins e de disponibilização do guarda-roupa requerido para os espectáculos, assim como de ajuda ao actor na sua preparação para a cena, como se pode constatar no regulamento para a função transcrito em PINHEIRO 1924: 81-82.
- ³⁸³ Mais tarde, na reforma do Conservatório (Escola da Arte de Representar), em 1911, a cadeira de Estética e Plástica Teatral integra matérias que se lhe referem, a saber: História do Vestuário, Evolução Geral do Vestuário, Sumpuária, Indumentária Teatral, Caracterização [GAMEIRO 2011: 59].
- ³⁸⁴ [LEAL 1920: 158]. Refere-se ao tempo em que trabalhava no Teatro da Rua dos Condes (c. 1898), com o actor-empresário Vale.
- ³⁸⁵ Ibidem, 160.
- ³⁸⁶ Ibidem.
- ³⁸⁷ Na Avenida da Liberdade.
- ³⁸⁸ Termo que refere uma dívida não paga.
- ³⁸⁹ PINHEIRO 1912: 89.
- ³⁹⁰ PINHEIRO 1929: 34.
- ³⁹¹ Ibidem, 335-338.
- ³⁹² PINHEIRO 1924: 173.
- ³⁹³ ABRANCHES 1947: 96.
- ³⁹⁴ Ibidem, 95.

³⁹⁵ FERREIRA 1876: 88-89; PINHEIRO 1912: 209-211.

³⁹⁶ Deduzimos referir-se a uma sociedade, por si dirigida, na digressão ao Brasil, em 1914.

³⁹⁷ A título de exemplo, na digressão de 1899, a Companhia Inglesa era “composta de elementos artísticos do D. Amélia e do Ginásio” [PINHEIRO 1912: 322].

³⁹⁸ «Como todos os artistas eram societários, dividi os diferentes serviços auxiliares por todos.» [PINHEIRO 1924: 174].

³⁹⁹ Por exemplo, em 1893, «os espectáculos em Mafra eram tratados pelo nosso amigo e conhecido *sportsman* Pedro Oliveira, ao tempo professor de esgrima da Escola Prática de Infantaria ali instalada, e que com uma proverbial gentileza me fazia o favor de passar e cobrar os bilhetes.» [Ibidem, 172].

⁴⁰⁰ «O Araújo Pereira era encarregado de fazer os cartazes, à parte, é claro, o seu trabalho de actor (...)» [Ibidem, 175].

⁴⁰¹ Em Santiago do Cacém, em 1889, a Companhia Inglesa apresenta-se no Teatro Harmonia, «(...) ensaiando, representando, fazendo cartazes à mão, pregando-os nas esquinas, etc./ (...) e alta noite, o Pereira d’Almeida, o Alfredo Santos e eu, íamos colocá-los nas paredes.» [PINHEIRO 1912: 57].

⁴⁰² PINHEIRO 1924: 174.

⁴⁰³ «Ser director de cena de uma companhia em excursão é um dos trabalhos mais fatigantes e que exige faculdades excepcionais, pela precipitação do repertório, pela falta de cenário e de mobiliário, pelas substituições rápidas e que a cada passo é preciso acudir, pela lufa-lufa em que é necessário fazer-se tudo.» [Ibidem, 248].

⁴⁰⁴ Referindo-se ao ano de 1893, numa localidade sem teatro: «A prática de os fazer no Brasil, quando em *mambembe*, nas terras onde os não havia, deu-me o direito de alugar ali um armazém, a armar um tablado em cima de barricas e, com cenários emprestados do Teatro de Santiago [do Cacém], dar em Sines espectáculos.» [Ibidem, 179].

⁴⁰⁵ Referência a objectos do espólio do Teatro Lethes, em Faro, cedidos à companhia pela família proprietária Cumano [Ibidem, 184].

⁴⁰⁶ Na digressão de 1887 [PINHEIRO 1912: 25].

⁴⁰⁷ PINHEIRO 1929: 132.

⁴⁰⁸ PINHEIRO 1938: 85-86, referindo-se à época de 1899/1900; cf.: VIEIRA 1967: 125, referindo-se ao ano de 1907.

⁴⁰⁹ Na digressão da Companhia Inglesa, em 1889: «Os sócios, na totalidade de onze, entraram com a sua quota parte para as despesas de viagem, orçadas em vinte e quatro mil réis, quantia previamente calculada para nos conduzir a Santiago do Cacém (...), início da nossa excursão.» [PINHEIRO 1912: 55].

⁴¹⁰ Referindo-se à digressão de 1893, por Vila Franca de Xira, Mafra, Santiago do Cacém, Sines, Faro e Tavira, «a sociedade era artística, mas o capital tive eu que arranjar para as primeiras despesas, para os adiantamentos que os meus sócios me pediam e até me exigiam!» [PINHEIRO 1924: 173]. Referindo-se à prática em 1912: «Ou cada sócio entra com a sua parte, que regula, no máximo, por dois ou três mil réis, ou um dos colegas adianta uns dinheiros indispensáveis para os transportes para a primeira localidade, na esperança alegre de que a primeira récita cubra as despesas, e o bando lá marcha confiante na sua sorte.» [PINHEIRO 1912: 53].

⁴¹¹ Ainda relativamente à digressão citada na nota anterior: «Com um pouco de dinheiro emprestado, outro arranjado no prego e com o resultado dos espectáculos de Vila Franca e Mafra, arranjei o capital para transportar a companhia até Santiago do Cacém.» [PINHEIRO 1924: 173].

⁴¹² Da Companhia Inglesa, em 1909, seis elementos eram societários e os oito restantes, contratados [PINHEIRO 1929: 162].

⁴¹³ Em Mafra, em 1850, foi-lhes negado o teatro, pelo que tiveram de fazer uma subscrição para sair da localidade, em direcção a Torres Vedras [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 33].

⁴¹⁴ Refere-se à fuga da pensão, em Torres Vedras, na digressão de 1850 [Ibidem, 34].

⁴¹⁵ Ibidem, 36.

⁴¹⁶ Personagem do drama em cinco actos *Le Morne-au-Diable*, de Eugène Sue.

⁴¹⁷ «Não digo que não haja, por vezes, um bom humor resultante da beleza dos caminhos, ou da alegria de companheiros novos, a quem, por serem novos, nada incomoda, nada fatiga; mas por estes momentos de satisfação, quanta maçada, quanta canseira!» [ROSA 1917: 120].

⁴¹⁸ Neste aspecto, Abranches refere a sua primeira digressão ao Brasil, em 1886: «Só enjoei nos primeiros dias. Depois, comecei a acostumar-me àquele balanço ritmado, àqueles cheiros enjoativos (...)» [ABRANCHES 1947: 92]; e, na quarta digressão, em 1905, com escala na Madeira: «Até chegar à Madeira, estive sempre ligeiramente enjoada... só me sentia bem ao ar livre, deitada numa daquelas típicas cadeiras de bordo, que se alinham nos *decks* fora e se alugam por uma libra.» [Ibidem, 217]. Na digressão de 1897, ao Pará, Brasil, Blasco comenta: «(...) começou um enjoio terrível que não me deixou em toda a viagem. Dia e noite eram vômitos sem descanso. Passei fome a valer (...). Quando cheguei à Madeira, ia quase morta de fraqueza. (...). Quis desistir, telegrafar a Sousa Bastos, dizendo-lhe que não podia continuar a

viagem, mas Pedro Cabral, meu companheiro de tortura, animou-me (...)/ É por enjoar de tal forma que evito fazer viagens por mar. Eu sei que há actrizes estrangeiras que sofrem imenso embarcadas, como, por exemplo, Sarah Bernhardt, que nunca sai do beliche; mas essa ganha rios de dinheiro, cada vômito seu é pago a peso de ouro. Agora nós, pobres artistas portuguesas, por mais que ganhemos, temos sempre um ordenado irrisório, que não compensa as fadigas do trajecto.» [BLASCO 1908: 154-155]. Relativamente à digressão de 1908, acrescenta: «Mas no dia seguinte, atacou-me rijo esse *mal de mer* para que não se descobriu ainda remédio./ (...)/ (...). Deitei-me com tenções de me levantar apenas à vista do Rio de Janeiro.» [BLASCO 1920: 16].

⁴¹⁹ PINHEIRO 1912: 41.

⁴²⁰ PINHEIRO 1924: 249.

⁴²¹ «À noite, depois do jantar, começava o sarau, com a colaboração da marinhagem do vapor que adorava exhibir-se em números de canto, de prestidigitação, pantomima, etc. Nesse ano [1910] em que se reuniram no mesmo vapor duas companhias de teatro [portuguesa, do D. Maria II, e espanhola, de Maria Guerrero] e um virtuose de violino, como Kubelik, o sarau *marcou* pelo número de autênticos valores. / (...)/ (...)/ (...) a tal pseudo actriz da nossa companhia disse versos; uma outra, bastante leviana, mas muito ilustrada, tocou e cantou ao piano; Maria Guerrero também se exibiu em recitações; os marinheiros trabalharam com graça e talento; alguns passageiros contribuíram com as canções mais em voga dos seus países de origem./ Fechei eu a noite com a representação da *Anedota*, de Marcelino Mesquita... Foi um delírio...» [ABRANCHES 1947: 220-221]. Cf.: SANTOS 1927: 43.

⁴²² ABRANCHES 1947: 219.

⁴²³ Referindo-se ao ano de 1913, à peça *A menina do chocolate* (original de Paul Gavault, *La petite chocolatière*): «Ensaíamos e marcámos a peça a bordo, com os móveis desenhados a giz, no meio do chão!» [Ibidem, 281].

⁴²⁴ «Era preciso matar o tempo que às vezes nos parecia longo de mais.» [Ibidem, 219].

⁴²⁵ «Para absorver completamente o meu espirito, leio o precioso livro de Fialho de Almeida, *O país das uvas* (...)/ Abençoado talento que me faz ignorar a saída da barra, o momento fatal que põe à prova os estômagos e os nervos dos que se abalançam por esses *mares nunca dantes navegados*.» [BLASCO 1920: 16]. «(...) os que não gostavam de dormir a sesta, liam (...).» [ABRANCHES 1947: 219].

⁴²⁶ «Efectivamente, há um quarto de hora que escrevo na minha cabine, enquanto o navio segue a sua rota (...).» [BLASCO 1920: 15]. «(...) passei muitas horas a escrever (...) as minhas impressões de viagem (...).» [ABRANCHES 1947: 217].

⁴²⁷ «Fazia-se *toilette* para o jantar e compravam-se coisas no cabeleireiro que estava bem apetrechado de perfumes, batons, meias e muitos outros artigos que fazem a nossa felicidade ...» [ABRANCHES 1947: 219]. Cf.: BLASCO 1920: 15.

⁴²⁸ Na digressão de 1891, viajando sem passaporte por não ter cumprido o serviço militar, como a maioria dos passageiros de terceira classe, Pinheiro é dispensado de se apresentar ao chefe da polícia de emigração por viajar em primeira classe: «E eu, encostado à amurada... pensava... filosofava e... meditava na divisão de castas e na perversidade dos homens!/ Comparava-me a eles e comparava-os a mim!/ Eles iam ao Brasil com a ilusória esperança de fazer fortuna!/ Eu ia ganhar uns magros cobres para saldar os meus desequilíbrios financeiros!/ Eles iam acorrentados a um engajador, que os engodara com largas promessas!/ Eu ia apoderado a um empresário, que me engodara com enganosas palavras!/ Eu ia em 1.^a classe e eles – os desgraçados! – em 3.^a!/ Então, vi de perto o que é a miséria dourada e consciente, e a pobreza nua e ignorante!» [PINHEIRO 1912: 89-90].

⁴²⁹ Referência ao facto de o vapor ser explorado por uma empresa alemã [PINHEIRO 1924: 248].

⁴³⁰ Refere-se ao Arquipélago de Abrolhos, ao sul da Bahia.

⁴³¹ Em 1889, referindo-se à viagem de Lisboa a Santiago do Cacém: «No vapor das sete da manhã, de Lisboa até ao Barreiro; daqui ao Poceirão, em comboio; do Poceirão a Alcácer do Sal, em diligência; atravessava-se o Sado em lancha; tomava-se o carro alentejano do lado de Grândola, que nos conduzia até essa vila; aqui, tínhamos uma demora de duas horas para descanso do gado e alimento do estômago (...) e chegava-se depois a Santiago do Cacém pelas dez horas da noite do *próprio dia da partida*.» [PINHEIRO 1912: 55].

⁴³² Também referidas como “jaulas” ou “gaiolas do sul e sueste” [PINHEIRO 1912: 254; 1929: 129]; e «carruagens antigas sem nenhuma espécie de comodidade e higiene.» [ABRANCHES 1947: 293].

⁴³³ «(...) naqueles tempos [1906] em que o calor de Julho era de morrer torrado.» [PINHEIRO 1929: 129-130].

⁴³⁴ Em 1889, na viagem de Santiago de Cacém a Lagos: «[Em Garvão] Perdido o comboio das duas e meia da tarde, só tínhamos o da uma da noite.» [PINHEIRO 1912: 63]; «(...) estendemos capas e casacos na betonilha da gare e, servindo-nos das malas por travesseiros, repousámos e dormimos (...).» [Ibidem, 64].

⁴³⁵ «Doze *almas* num carro alentejano, aos solavancos, estrada fora, pois que os *corpos* já se confundiam de amarfanhados, doridos, pisados mútua e reciprocamente pelos parceiros./ O desespero era tal que o

Pereira (ponto) (...) que sofria de reumatismo, a meio da viagem dizia:/ – Se encontrarem por aí as minhas pernas, dêem-mas para cá!» [Ibidem, 56].

⁴³⁶ «Meti-me em comboios abjectos, que me deixavam tão mascarrada como qualquer limpa-chaminés.» [ABRANCHES 1947: 84].

⁴³⁷ Ibidem, 293.

⁴³⁸ «O desânimo e a fome lavraram no acampamento e o mau humor apareceu e expandiu-se em toda a sua plenitude.» [Ibidem, 65].

⁴³⁹ Ibidem, 63.

⁴⁴⁰ «E a caminho do cais, sobraçando malas, chapeleiras, caixas de caracterização e todo esse pequenino mundo de coisas que fazem parte da bagagem de uma companhia dramática, lá vai o António Pedro, o Alfredo, o Socorro, o Machado Correia, a Maria Augusta e lá vou eu também.» [Ibidem, 28].

⁴⁴¹ «Voltaram, duas horas passadas, com um *char-à-banc* pequeno e um carro para bagagens, porque é preciso notar-se que, em excursões artísticas, as bagagens são ainda mais carinhosamente tratadas do que as nossas pessoas.» [Ibidem, 66].

⁴⁴² Em 1889, no Hotel Rato, em Lagos: «(...) o sótão com três camas feitas no chão, onde deveriam dormir cinco dos nossos.» [Ibidem, 71].

⁴⁴³ Em 1910, «Quando chegámos a certa vila do Minho, a companhia teve que ficar toda no mesmo hotel, ou pseudo-hotel, mal alojada, quase que três a três no mesmo quarto. Só a nossa dama galã, o Carlos Santos, eu e a Bárbara é que tivemos a sorte de ficar cada um em seu quarto, porque costumávamos escrever com antecedência para os hotéis, pedindo alojamento.» [ABRANCHES 1947: 292].

⁴⁴⁴ A narrativa de uma paragem na Covilhã, numa digressão da Companhia Inglesa pela província, em 1904, condensa todo um rol de experiências negativas no que toca à instalação dos actores, esparsamente anotadas noutros relatos. De notar que a companhia apresenta o espectáculo no mesmo dia da sua chegada à localidade e após vinte e cinco horas consecutivas de viagem [PINHEIRO 1912: 253-266].

⁴⁴⁵ As localidades onde a companhia se apresentou foram as seguintes, enumeradas pela ordem do narrador: Tomar, Santarém, Moura, Faro, Tavira, Vila Nova de Portimão, Lagos, Covilhã, Guarda, Portalegre, Castelo de Vide, Setúbal, Caldas da Rainha, Figueira da Foz, Espinho, Póvoa do Varzim, Vila do Conde e Porto [PINHEIRO 1929: 94, 97].

⁴⁴⁶ Por exemplo, em 1938, num hotel de cidade de província, são pedidas à criada de quarto bebidas que a mesma, como seria de esperar, não consegue identificar (capilé, *groseille* e salsa com água das pedras), comentando-se, contudo, a ocorrência como inadmissível [ABRANCHES 1947: 312-313].

⁴⁴⁷ Refere-se à digressão a Viseu, em 1882 [SIMÕES 1922: 149].

⁴⁴⁸ ROSA 1917: 121-122; SIMÕES 1922: 149.

⁴⁴⁹ «Felizmente que há bastantes anos não sou obrigado, por cumprimento de deveres, a estas caminhadas desagradáveis, e, na verdade, bem pouco artísticas. Realmente, como se poderá representar bem, cansado, estremunhado e, muitas vezes, mal-comido até? Que conjunto pode haver nestas condições, e com uma *mise-en-scène* má? Nenhum, certamente.» [ROSA 1917: 119-120].

⁴⁵⁰ «Porque não hão-de os artistas que dirigem as *tournées* escolher comédias engraçadas, de bons autores – há muitas – e fazerem com essas comédias um bonito repertório de Verão, leve, gracioso – e muito mais fácil de representar – em vez de tantas peças dramáticas, de desempenho difícil?/ Parece-me que só poderiam ganhar com isso; satisfaziam a necessidade que têm de organizar *tournées*, e não prejudicavam a Arte./ Há tanta coisa a concorrer para a sua decadência, que seria bom que os artistas, pela sua arte, não contribuíssem também para que a *pobre* se afunde de todo...» [Ibidem, 128].

⁴⁵¹ BRASÃO 1925: 71.

⁴⁵² Ibidem, 145-146.

⁴⁵³ PINHEIRO 1912: 39.

⁴⁵⁴ Embora os valores na narrativa sejam apresentados na moeda brasileira, para efeitos de comparação, fazemos aqui o câmbio para a moeda portuguesa baseando-nos nas proporções indicadas pelo autor, que faz corresponder a cinquenta e cinco mil (55\$000) réis brasileiros vinte e sete mil e quinhentos (27\$500) réis portugueses, (portanto, uma equivalência de menos de 50%) [Ibidem, 48].

⁴⁵⁵ No original, duzentos e vinte e cinco mil (225\$000) réis fracos, moeda brasileira [Ibidem, 37].

⁴⁵⁶ Ibidem, 48.

⁴⁵⁷ Ibidem, 101.

⁴⁵⁸ Ibidem, 39-46.

⁴⁵⁹ «(...) gratificação que, seja dito de passagem, nunca me deram.» [Ibidem, 37].

⁴⁶⁰ «Chamam no Brasil – pelêga – a uma nota de Banco.» [Ibidem, 101, Nota].

⁴⁶¹ Refere-se à moeda brasileira.

⁴⁶² Ibidem, 101.

⁴⁶³ LEAL 194-: 160. Até 1920, encontrámos menção a seis digressões referidas aos anos 1910, 1912, 1913, 1914, 1916 e 1920.

⁴⁶⁴ Ibidem, 54.

⁴⁶⁵ «(...) de lá trouxe a recordação dos momentos mais felizes da minha vida de artista.» [Ibidem, 155].

⁴⁶⁶ Assim aconteceu numa digressão a Aledagalega, em 1887, decidindo a companhia partir no dia seguinte ao que seria o da sua apresentação, que não chegou a ter lugar. Assim também em Vila Franca de Xira, em 1893, após três espectáculos pouco concorridos, cujos lucros de dois mil réis foram distribuídos pelos oito societários: «Com tão bom e auspicioso início, resolvemos voltar para Lisboa e não prosseguir.» [PINHEIRO 1924: 156].

⁴⁶⁷ Em 1887, na falhada digressão a Aldeagalega e de regresso a Lisboa, o capital de 640 réis não é suficiente para cobrir a despesa de todos no vapor, pelo que um grupo de actores faz a viagem de falua: «(...) derreado, com a noite perdida ao relento, e sem a glória de ter feito o *Gaiato de Lisboa* na outra margem do Tejo e sem o pataco... nem vintém!» [PINHEIRO 1912: 30]. Em 1894, numa digressão fracassada ao Algarve, organizada pelo narrador (ver nota infra): «Feitas as contas, o dinheiro que tinha em caixa não chegava para saldar a dívida total do hotel e pagar a despesa da viagem, embora esta se fizesse em 3.^a classe. Era a primeira vez que me encontrava em tais apuros. Nada tinha ali, nem em Lisboa, que empenhar e não queria sair de Faro deixando atrás de mim um labéu desagradável.» [PINHEIRO 1924: 198].

⁴⁶⁸ Em 1887, em Aldeagalega, os influentes da terra são rivais políticos, e embora ambos tivessem acolhido com agrado a apresentação da companhia, a qual, para mais, levava o actor que dava nome ao teatro da terra (António Pedro), acabaram por não vender os bilhetes, como prometido, deixando o teatro vazio, com os actores já caracterizados e prontos para a função: «O médico – o regenerador – esperava que o comerciante – o progressista – fosse o primeiro a dar o exemplo a sair para a rua passar os bilhetes e vice-versa, e como cada um estivesse à espera da determinação do seu antagonista, nenhum saiu e os bilhetes ficaram em casa, bem como o público.» [PINHEIRO 1912: 27]. A companhia decide partir para Lisboa no dia seguinte.

⁴⁶⁹ Em 1894, em Loulé, a companhia deparou-se com a dificuldade da música para os espectáculos. As duas bandas filarmónicas existentes eram rivais por corresponderem às duas facções políticas (Regeneradores e Progressistas): «Conforme a filarmónica que fosse tocar ao teatro, assim a frequência seria dos seus respectivos partidários, e mesmo que eu optasse por uma delas, iria durante o espectáculo a outra, a contrária, tocar na rua, defronte do teatro, acompanhada dos seus competentes prosélitos e eram certos e inevitáveis os conflitos, as desordens, a pancadaria, e eu sei lá até se – mortes!» [PINHEIRO 1924: 196]. Mesmo conseguindo, para a função, um quarteto musical “independente e salvador”, não se evitaram os confrontos no teatro, frequentado pelos partidários em litígio: «(...) verificámos que toda a gente se tinha envolvido na desordem, que haviam gritos, desmaios de senhoras, bordoadas desabalada, correrias, tiros, um varrer de feira trágico.» [Ibidem, 197]. «(...) não se podia pensar mais em espectáculos em Loulé.» [Ibidem, 198].

⁴⁷⁰ Em 1906, o Teatro Lethes, em Faro, não lhes é cedido por motivo de luto, pelo que tiveram de trabalhar no pequeno Teatro Primeiro de Dezembro, iluminado a petróleo. A falta de público é justificada em termos do calor e do cheiro provocados pela iluminação [PINHEIRO 1929: 128].

⁴⁷¹ «Trabalhei em teatros horríveis, iluminados alguns a velas, outros a petróleo.» [ABRANCHES 1947: 84].

⁴⁷² Em 1850, em Mafra, foi negado o teatro à sociedade artística de actores do Salitre, pelo que tiveram de seguir para Torres Vedras [FERREIRA 1876: 32].

⁴⁷³ Referindo-se ao Verão de 1894: «Em Faro, Tavira e Olhão (...) passámos os primeiros tempos, até que nos apareceu um grupo de concertos de música de câmara, capitaneado por (...) um maestro amador (...) que se aproveitou das suas relações artísticas, políticas e fidalgas para auferir lucros como qualquer profissional! (...) abriu assinaturas a preços elevados para os seus concertos, em todas as terras do Algarve, resultando disso um retraimento absoluto para os nossos espectáculos.» [PINHEIRO 1924: 195].

⁴⁷⁴ Em 1899, numa digressão às ilhas, a Companhia Inglesa só se apresenta nos Açores, já que, não pôde deslocar-se à Madeira “por causa da peste bubónica no Porto e dos regulamentos quarentenários, sanitários e marítimos” [PINHEIRO 1912: 324].

⁴⁷⁵ Em 1902 ou 1903, na digressão de uma companhia organizada por Adelina Abranches e pelo empresário Carlos Borges, na falta de afluência do público vimanarense aos primeiros dois espectáculos e expectativa da sua comparência em massa ao terceiro, por corresponder à peça mais conhecida, o empresário decide vingar-se, não apresentando o espectáculo: «“ – (...). Mas como a peça de amanhã é muito conhecida, vai ver que vêm todos”... E foi quando o Carlos Borges perdeu a linha... Atirou ao chão a ponta do seu inseparável charuto e gritou, no nariz do homenzinho: “ – Amanhã? Olhe: quando eles vierem amanhã, mande-os à m...!” – E não demos o terceiro espectáculo.» [ABRANCHES 1947: 306-307]. Também em Faro, em 1906, após dois espectáculos do repertório dramático nada concorridos, o público acorre ao terceiro, *A Severa*, comédia de Júlio Dantas, com sucesso em Lisboa. Considerando isto um despeito, António Pinheiro, na qualidade de director da companhia, recusa-se a apresentar o espectáculo, e após uma

declaração irónica ao público, devolve o dinheiro dos bilhetes que, entretanto, tinham esgotado [PINHEIRO 1929: 129].

⁴⁷⁶ Na digressão à província organizada em 1906 por António Pinheiro, com duração de quatro meses, apresentação em vinte e uma (21) localidades, num total de quarenta e oito (48) espectáculos, a despesa (1180\$810) quase se equiparou à receita (1363\$480), sobrando um líquido de 182\$670, que distribuído pelos oito sócios, se cifrou em 22\$833 réis a cada [PINHEIRO 1929: 133]; quantia irrisória se comparada com o valor mensal de 70\$000 réis auferido por Pinheiro na época de 1900/1901 como actor, e considerando que correspondeu a quatro meses de trabalho extenuante.

⁴⁷⁷ Em 1889, na digressão da Companhia Inglesa: «(...) em Faro e Tavira, a sorte protegeu-nos e ganhámos cada um, no final desta excursão, o melhor de quatro libras, de quatro mil e quinhentos réis cada uma.» [PINHEIRO 1912: 73]. Nas nossas contas, coube dezoito mil réis a cada sócio; valor que confrontamos aos doze mil réis mensais auferidos por Pinheiro na época anterior de 1887/1888, com a empresa Rosas & Brasão.

⁴⁷⁸ PINHEIRO 1924: 173.

⁴⁷⁹ Ibidem, 174.

⁴⁸⁰ Ibidem, 322. «O dinheiro era tanto que o Alfredo Santos dizia, por vezes:/ — Ó rapazes! Não tenho nada que fazer! Vou dividir uma quinzena de ordenados!» [Ibidem].

⁴⁸¹ Ibidem, 327-334.

⁴⁸² Ibidem, 324.

⁴⁸³ Ibidem, 335.

⁴⁸⁴ O repertório da Companhia Inglesa, em 1889, inclui maioritariamente comédias, um ou outro drama e “várias cançonetas, poesias e monólogos” [PINHEIRO 1912: 54].

⁴⁸⁵ Como já referido, assim se considera a actriz na narrativa, durante os anos em que foi casada com o empresário do Teatro do Príncipe Real, Luís Ruas.

⁴⁸⁶ «Nesse Verão [1897] Sousa Bastos propôs-me contrato, em seu nome e do seu sócio Juca de Carvalho, para ir incorporar-me na sua companhia que estava trabalhando no Teatro da Paz, no Pará./ Eu não me afoitava a aceitar, receando a doença da terra; mas Sousa Bastos tais coisas me disse e tantas vantagens me ofereceu, que eu acabei por ceder e assinei o contrato.» [BLASCO 1908: 153-154].

⁴⁸⁷ VIEIRA 1967: 121.

⁴⁸⁸ PINHEIRO 1912: 39.

⁴⁸⁹ Adelina Abranches e Isabel Beradi, esta última, quem assistiu Chaby Pinheiro, com febre tifoide, em Pelotas, em 1900 [PINHEIRO 1938: 112].

⁴⁹⁰ Doença referida ao ano de 1888.

⁴⁹¹ Designadamente, no Teatro Variedades (depois, renomeado Teatro S. José), com a companhia da actriz brasileira Isménia dos Santos [PINHEIRO 1912: 101].

⁴⁹² Ibidem, 106.

⁴⁹³ Ibidem, 197.

⁴⁹⁴ Actriz da Companhia Rosas & Brasão [ROSA 1915: 241; PINHEIRO 1912: 197].

⁴⁹⁵ BLASCO 1908: 156; CABRAL 1924: 43.

⁴⁹⁶ LEAL 1920: 193; SANTOS 1950: 126-127.

⁴⁹⁷ SANTOS 1950: 126-127.

⁴⁹⁸ VIEIRA 1967: 122.

⁴⁹⁹ SIMÕES 1922: 133.

⁵⁰⁰ ABRANCHES 1947: 94-96.

⁵⁰¹ PINHEIRO 1938: 112-113.

⁵⁰² Irmão da actriz Georgina Pinto que lá perdera a vida [ROSA 1915: 302].

⁵⁰³ VIEIRA 1967: 136.

⁵⁰⁴ BLASCO 1920: 26.

⁵⁰⁵ Na época de 1887-1888, a quarentena é de oito dias [CABRAL 1924: 43]; e, em 1897, de vinte e quatro horas [PINHEIRO 1924: 292].

⁵⁰⁶ Ibidem, 325, 330, 335.

⁵⁰⁷ SIMÕES 1922: 188-190.

⁵⁰⁸ Na digressão de 1893, na hélice da embarcação que faz o transporte entre Sines e Faro enrodilha-se uma armação de grande extensão, destinada à pesca do atum («Calcule-se o perigo!») [PINHEIRO 1912: 180-181].

⁵⁰⁹ Eugénio Gomes Martins, citado por LEAL 1920: 100; VIEIRA 1967: 186.

⁵¹⁰ Refere-se à digressão de 1916, com a Companhia do Éden Teatro.

⁵¹¹ Ver pp. 325-326.

⁵¹² PINHEIRO 1929: 191.

⁵¹³ Ibidem, 196.

- ⁵¹⁴ Ibidem, 305.
- ⁵¹⁵ BLASCO 1920: 107.
- ⁵¹⁶ Refere-se ao recinto das touradas.
- ⁵¹⁷ «Como eu flanasse por Lisboa, sem nada ter que fazer, porque já ninguém se queria lembrar de mim – nem mesmo a empresa Rosas & Brasão, de onde tinha saído a conselho dela para mais tarde nos reencontrarmos no Brasil, o que não aconteceu (...).» [PINHEIRO 1924: 171-172].
- ⁵¹⁸ É contratado por uma época (1894/1895) no Porto (com o empresário Coelho Ferreira, no Teatro D. Afonso). No Verão de 1895, em Lisboa, ensaia e apresenta-se na revista *Zás Trás* de Penha Coutinho, no Teatro da Rua dos Condes, explorado por Salvador Marques. Na época de 1895/1896 é contratado para a Companhia Amélia Vieira, no Teatro do Príncipe Real (cujos empresários são Sousa Bastos e Salvador Marques), estendendo-se o contrato à digressão da mesma companhia ao Brasil, no Verão de 1896, com a Empresa Fernandes Pinto & C.^a [Ibidem, 243-248].
- ⁵¹⁹ «Logo que a empresa [de Salvador Marques, no Teatro da Rua dos Condes] acabou, antevendo eu um próximo desemprego, pedi ao Manuel Nobre se me poderia arranjar um lugar qualquer na repartição onde ele era empregado.» [Ibidem, 244]. Refere-se a uma repartição da Direcção Geral dos Edifícios Públicos.
- ⁵²⁰ Ibidem, 244-248.
- ⁵²¹ Ibidem, 246.
- ⁵²² Companhia de digressão pelo interior de S. Paulo, denominada Sociedade Artística Mário & Pinheiro, com início de actividade em Outubro de 1896 [Ibidem, 255].
- ⁵²³ PINHEIRO 1912: 228.
- ⁵²⁴ Artigo intitulado «Individualidades artísticas: António Pinheiro», publicado no *Grande Elias* (14-06-1904).
- ⁵²⁵ PINHEIRO 1924: 291.
- ⁵²⁶ Ibidem.
- ⁵²⁷ LEAL 194-: 188-191.
- ⁵²⁸ António de Macedo convida Aura Abranches a fazer o papel de Velha na peça *O homem que sonhei* e esta pede-lhe que o dê antes à mãe, pois “ninguém, melhor do que ela, poderia arrancar-lhe todos os efeitos”, pedido, insistentemente feito e recusado: «Declarou-me teimosamente que a novidade seria precisamente a minha interpretação (...).» [ABRANCHES 1947: 431]. O espectáculo aparece referido no Arquivo Distrital de Évora ao ano de 1944.
[<http://digitarq.adevr.arquivos.pt/results?t=jos%C3%A9&p=2&s=CompleteUnitId&sd=False>].
- ⁵²⁹ Como já referido, pelo decreto de 22 de Setembro de 1853, o qual vem a abonar as actrizes Maria Rita e Josefa Guilhermina de Mesquita, já retiradas do palco, com uma pensão de 4\$800 réis mensais, bem como as órfãs do antigo actor Inácio Caetano dos Reis [SEQUEIRA 1955, I: 200].
- ⁵³⁰ Por decreto de 04 de Outubro de 1860. «Tinham direito à reforma os que prefizessem 15 anos de serviço, contados desde 1846; os que tivessem 20 seriam reformados com o ordenado por inteiro e, além deste tempo, receberiam 1/8 de aumento. (...) Para o cofre da Caixa de Socorros e do Montepio de Aposentações e Reformas criavam-se receitas. As do primeiro (...) eram constituídas com um benefício em cada teatro (...).» [Ibidem, 230].
- ⁵³¹ GAMEIRO 2011: 18.
- ⁵³² PINHEIRO 1909: 43.
- ⁵³³ Ibidem, 41-47.
- ⁵³⁴ Excerto já citado na página 245 desta tese, de que retemos aqui a seguinte frase em que o autor se refere aos principais teatros de Paris, em funcionamento durante o Verão: «Alguma peça que ficou em cena, por ter tido êxito no Inverno, é representada por *doubleurs* (...).» [ROSA 1917: 77].
- ⁵³⁵ Entre 06 de Dezembro de 1870 e 26 de Janeiro de 1871.
- ⁵³⁶ Refere-se à digressão pela província, em 1904, da Companhia Inglesa.
- ⁵³⁷ LEAL 194-: 260.
- ⁵³⁸ FERREIRA 1876: 66-67, 112-114.
- ⁵³⁹ «Eu, por exemplo, já interpretei um papel alegre tendo a minha saudosa mãe agonizante! E, todavia, ninguém deu pelas minhas *lágrimas interiores*, que secaram após o desaparecimento daquela que me deu o ser. Precisei, nesse momento angustioso, que abalou o frágil organismo da minha mocidade risonha, tornar-me forte, e soube sê-lo! Precocemente forte!» [LEAL 1920: 141]. Nesta situação, referem-se também os actores Epifânio e Telmo Larcher: «Epifânio [Aniceto Gonçalves], que teve a coragem, para não transtornar o espectáculo, de representar no próprio dia em que faleceu uma irmã a quem muito estimava (...).» [SANTOS 1885: XXIX]; «Telmo Larcher – o alegre e desditoso Telmo que enchia o palco do Ginásio com a jovialidade inigualável do seu *eu* – representava um dos seus graciosos e cómicos galãs, quando lhe disseram: *a tua mãe morreu!* E o pobre Telmo, que era um exemplo de amor filial, teve de continuar a fazer rir o público, antes de lhe ser lícito ir dar o último beijo na sua santa mãe!.../ Ah! Não! O

público não compreende, não assimila, não apreende estas angústias!... Paga para divertir-se e... nada mais! [LEAL 1920: 141-142].

⁵⁴⁰ Drama em 4 actos, de António Enes.

⁵⁴¹ O actor alude à conhecida ária da ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, estreada em 1892, representativa do actor que sustenta um papel cómico em estado de sofrimento.

⁵⁴² No original *La dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, tradução de Eduardo Garrido. Espectáculo estreado em Fevereiro de 1900.

⁵⁴³ Espectáculo estreado no Teatro Nacional a 29 de Dezembro de 1906 [consultar CETbase].

⁵⁴⁴ LEAL 1923: 99-119; 194-: 293.

⁵⁴⁵ Sociedade Teatral Limitada, empresa que explora em 1919/1920 o Teatro da Trindade.

⁵⁴⁶ LEAL 1923: 112-113.

⁵⁴⁷ Na época em referência, empresário do Teatro Apolo.

⁵⁴⁸ Revista em 3 actos de Sousa Bastos, com música de Freitas Gazul, estreada em Julho de 1894, no T. da Trindade [consultar CETbase].

⁵⁴⁹ BLASCO 1908: 113-116.

⁵⁵⁰ Devido ao estado de saúde, refere o adiamento da estreia da opereta *Miss Helyett*, em 1891 no Teatro da Trindade [BLASCO 1908: 120] e, igualmente por razões de saúde de Blasco e do actor Ribeirinho, a suspensão, no mesmo ano, deste espectáculo “que não teve as representações que devia” [Ibidem, 123]; bem como o adiamento do seu debut no Olympia de Paris, c. 1908/1909 [BLASCO 1920: 78]. Ainda por razões de doença, refere a sua substituição em 1892, no Teatro da Trindade, no papel de protagonista da *Menina do telefone*, atribuído a Augusta Cordeiro que nele se estreia profissionalmente [BLASCO 1908: 106]; e, em 1897, no Brasil, no Teatro da Paz do Pará, a sua substituição pela actriz italiana Miola [Ibidem, 160].

⁵⁵¹ Ibidem, 208.

⁵⁵² «[No Teatro D. Amélia] (...) terminado um dos ensaios, Lucinda [Simões] ficou a combinar qualquer coisa com o Manuel Penteado, de pé, junto da mesa do ensaio. Quando se dirigia para o camarim, ao fundo do palco, desabou o tal talude do terceiro acto – estrado que devia pesar muitas centenas de quilos – e por um triz não matou a grande actriz e o brilhante humorista.» [PINHEIRO 1938: 73].

⁵⁵³ «[1868] Dava-se a *Pastora dos Alpes* no Ginásio./ A Pastora era eu. No segundo acto, estando numa cabana, ia ver à porta e era surpreendida pela avalanche de gelo! Fechava-se a dita porta com a maior precipitação e uma vez, nesse movimento, ficou-me o ombro entalado. Libertei-me com violência e continuei até final do acto, apesar do sangue que escorria da ferida e que só foi pensada no intervalo./ Nós artistas somos como soldados. Temos a nossa bandeira, que é o respeito do público.» [SIMÕES 1922: 68-69].

⁵⁵⁴ O actor Isidoro encontrava-se no proscénio, a bisar a recitação de um poema, quando é atingido na cabeça pela vara da cortina, largada por engano: «Supus, de repente, que uma bala de artilharia me tinha levado a cabeça! Só passadas vinte e quatro horas pude comer e dormir!» [FERREIRA 1876: 137]. O acidente dá-se na digressão de 1875, quando se apresentava em *Mirandela*, a mesma já referida digressão na qual a diligência capotou (Santarém) e os actores foram alvo de perseguição (Murça).

⁵⁵⁵ Chaby refere que num dos ensaios de *Cyrano de Bergerac* (estreado em 1898, no Teatro D. Amélia), Lucinda Simões, que o orientava, encontrava-se sentada à beira do palco quando «(...) rebentou a ribalta e caiu de costas para a plateia; o piano de cauda amorteceu-lhe a queda, mas ainda assim ficou bastante magoada (...)» [PINHEIRO 1938: 72-73].

⁵⁵⁶ «Até já fiz o 3.º e 4.º acto encostado a uma bengala de gancho! Uma noite, saindo de cena no final do 3.º acto, tive um entorse pondo o pé direito em falso. Pois, em seguida à devida explicação e desculpas dadas ao público, traziam-me ao colo para junto da porta por onde devia entrar e, uma vez na cena, encostado às cadeiras e à tal bengala de gancho, representei aquele D. César de Bazan *com toda a enérgica altivez da sua raça!*» [ROSA 1915: 176].

⁵⁵⁷ No camarim, devido à cedência do fogareiro, onde fervia água destinada à higiene do actor, Augusto Rosa fica exposto a queimaduras no cotovelo, perna e pé direitos: «Estive três semanas de perninha e só ao fim de quarenta dias é que pude tornar a representar o Simão Peres, levando uma meia elástica, coxeando ainda um pouco, e por milagre não ficando coxo de todo.» [Ibidem, 212].

⁵⁵⁸ Em 1901, após o divórcio e a viver, de novo, maritalmente, Abranches refere: «A conselho da pessoa que passou a orientar a minha vida moral e material, internei-a [filha] no Convento do Santíssimo Sacramento, em Alcântara. Custou-me muito, só Deus sabe... mas tinha o dever de a afastar de tudo o que pudesse fazer confusão ao seu espírito e à sua inteligência que desabrochava.../ Foi dolorosa a separação. Ela chorava agarrada a mim e eu debulhava-me em lágrimas agarrada a ela! A ideia de que não nos veríamos durante uma semana inteira fazia-nos sofrer intensamente... Já nesse dia não jantaríamos juntas... nem dormiríamos abraçadas o *último soninho da manhã* (...)./ E quando à noite entrei no meu novo lar, arranjado com tanto gosto e onde nada faltava, Deus do Céu! A mim pareceu-me que faltava tudo, só porque já não

sentia aqueles passinhos miúdos que enchiam toda a casa e todo o meu coração!» [ABRANCHES 1947: 181-182]; «Por felicidade, estava também nesse convento a filha mais nova da grande actriz Amélia Vieira que, embora mais velha um pouco do que a *Menã*, logo se lhe afeiçoou, o que me deu grande consolação.» [Ibidem, 182]. No mesmo sentido, Blasco declara: «Em Maio de 1910, fui a Lisboa buscar os meus filhos para os internar num colégio na Bélgica e voltar para as minhas *tournées*, pois pressentia que, como sempre, desde que o meu nome se afirmou, o meu trabalho no meu país seria intermitente.» [BLASCO 1920: 107].⁵⁵⁹ Pinheiro refere: «A 17 de Julho de 1892, o *mambembe* de Ana Chaves saía do Amparo, e eu lá fiquei com o Mário Arôso, o Paulo Duval, a Marta de Lalande, a Guilhermina de Macedo e uma filha desta, uma pequena de 8 a 9 anos./ Compunha-se pois, o elenco da companhia, de duas actrizes, três actores e uma menina (...) tomando o nome de Troupe Dramática Excursionista – Sociedade Artística Mário, Pinheiro & C.^a» [PINHEIRO 1924: 113]. E, na digressão da companhia do Príncipe Real ao Funchal, em 1901, Abranches declara: «Trabalhávamos nós no Teatro Municipal (...) mesmo defronte de um jardim público (...). Para esse jardim gostava eu muito de ir com a *Menã* (tinha-a levado comigo para aliviar a minha sogra de um dos seus suplicios...), que adorava atirar pedacinhos de pão aos peixes do lago e brincar com outras miuditas que lá se juntavam. Eu, que levava sempre qualquer papel para estudar, raramente o abria, entretida que ficava a disfrutar aquelas *amostras de gente* a brincarem de mamãs, com as suas monas de trapo.» [ABRANCHES 1947: 160].

⁵⁶⁰ «– (...) Tenho dois filhos que adoro – diz-nos Mercedes Blasco numa doce e sentida comoção de afecto – e por eles tenho sacrificado tudo e luto tanto pela vida! E se não fossem eles eu tinha feito muitas *tournées*...» [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 8].

⁵⁶¹ Neste sentido, Abranches refere a actriz Maria Pia, na apresentação em Coimbra, por volta de 1909, da companhia do Teatro Nacional, com o espectáculo *Um marido ideal*, de Oscar Wilde, ao fim do qual a actriz parte para Lisboa para dar assistência à filha em vias de se submeter a uma intervenção cirúrgica: «Maria Pia interpretava a mulher fatal da peça. Pois as lágrimas punham-lhe o lindíssimo nariz todo vermelho e muito inchado... Ela mal se importava com isso, toda entregue à preocupação de ver se conseguia apanhar o comboio correio, no fim do espectáculo... (a Flávia, creio que fazia a operação no dia seguinte). Acelerámos, doidamente, o andamento da representação. (...). Maria Pia, toda a hora consultava minuto a minuto o relógio e representava o seu papel com uma velocidade pasmosa.» [ABRANCHES 1947: 212].

⁵⁶² «[Em 1892] Rosa Damasceno pediu-nos para tomarmos, por conta da empresa, o encargo de prosseguirmos com os estudos da filha da nossa antiga colega, colocando-a num bom colégio e pagando-lhe as mensalidades./ Os desejos de Rosa Damasceno foram satisfeitos e a filhinha de Amélia da Silveira fez a sua educação por nossa conta até 1898, em que a empresa deixou de funcionar no Teatro de D. Maria.» [ROSA 1915: 241].

⁵⁶³ [Pinheiro Chagas, *Diário da Câmara dos Srs. Deputados, sessão de 8 e Janeiro de 1877*, apud: SANTOS 1885: 134].

⁵⁶⁴ LEAL 1920: 174-175.

⁵⁶⁵ «[Em 1932, aos 66 anos de idade] Eu voltei mais uma vez para esse teatro, cheia de contentamento, certa de que ali acabaria os meus dias.» [ABRANCHES 1947: 381].

⁵⁶⁶ Em 1926, a Sociedade Artística é dissolvida, sendo deliberado pelo então Ministro da Instrução Pública, Dr. João Camoegas (Artigo 4º do Decreto 11 396 de 15 de Janeiro de 1926), que os societários ficavam com o direito à reforma se quisessem continuar a pagar as suas quotas, auferindo a pensão inteira, no caso de perfazerem 20 anos de desconto, e meia pensão, no caso de 10 anos de desconto.» [BLASCO 1937: 78, 86, 96].

⁵⁶⁷ Os memorialistas trabalharam no Teatro Nacional, nas seguintes datas: Isidoro (1863-1866); Santos (no início dos anos 1850, e de 1870 a 1875); Simões (1893-1895, 1897-1898, 1909-1910); Brasão (1871-1873, 1876-1898, 1905-1907, 1909-1910, 1918-1924); Rosa (1876-1898), Abranches (1872, 1877, 1905-1908, 1932-1933, 1935-1937, 1941); Pinheiro (1887-1891, 1897-1898, 1911-1914, 1925-1926, 1929-1933); Se bem que nunca se tenha apresentado neste Teatro, Blasco é societária entre 1922 e 1932.

⁵⁶⁸ «E as empresas sabem tão bem isto e conhecem tão de perto o desapego dos artistas à reforma e às garantias do futuro que já se têm visto muitos abandonarem as vantagens que lhes dava a reforma pelo Cofre do Nacional, para correrem ao chamamento sugestivo de outras casas de espectáculo.» [António Pinheiro, in: *A Capital* (15-09-1912), apud: PINHEIRO 1929: 252].

⁵⁶⁹ Neste sentido, Chaby Pinheiro dedica todo um capítulo à sua estadia, em 1925, no Teatro Nacional [Ver: PINHEIRO 1938: 141-144].

⁵⁷⁰ Após o acidente vascular que, em 1923, inabilita a actriz para a cena, é feita uma petição no sentido de lhe ser atribuída uma pensão. Redigida por António Pinheiro e assinada por duzentos e cinquenta artistas de Lisboa e do Porto, com data de 11 de Maio de 1923, a petição encontra-se transcrita num dos volumes de memórias do redactor. Nela se invoca as pensões atribuídas por decisão parlamentar aos actores Taborda

e António Pedro. O voto na Câmara dos Deputados, na sessão de 01 de Agosto de 1923, é positivo, mas o senador Fuão Crisóstomo opõe-se-lhe [PINHEIRO 1929: 389-292]. Acaba, contudo, por ser aprovada e atribuída à actriz uma pensão mensal de setecentos escudos.

[<https://toponimialisboa.wordpress.com/2018/03/27/a-rua-angela-pinto-a-volta-do-mercado-de-arroios/>].

⁵⁷¹ Júlio Ribeiro (1872 – 1945), jornalista e político da Primeira República. Senador do Distrito da Guarda em várias legislaturas até à década de 1920. Entre 1921-1922, é Governador Civil de Coimbra. Na mesma década, desempenha funções no Ministério da Fazenda, no Porto, onde é director e redactor principal do jornal republicano *A Montanha*. Também poeta e dramaturgo de peças que subiram à cena, mas que ficaram, porém, inéditas (entre as quais, *O tio Manuel*, *Noite de Núpcias*, *O pai Custódio*, *O noivado das fidalguinhas* e *As tias políticas*).

[*Vida Cultural em cidades de província. Espaço público, sociabilidades e representações (1840-1926)*, apud: http://vcp.ul.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=122].

Júlio Ribeiro toma conhecimento e interessa-se pela situação de Mercedes Blasco, após a publicação, em 1920, do segundo volume de memórias, *Vagabunda* [BLASCO 1924: 33]. Encontra-se publicado *online* o discurso que profere, na sessão parlamentar de 14 de Março de 1922, contra a proposta de restabelecimento da pena de morte em Portugal. Consultar o *site* comemorativo dos 150 anos da abolição da pena de morte em Portugal (1867-2017) [<http://150anosdaabolicaodapenademorteemportugal.dglab.gov.pt/i-republica-e-a-guerra/13/>].

⁵⁷² BLASCO 1924: 33-34, 41.

⁵⁷³ «E quando eu esperava que essa lei tivesse execução para dar de comer a meu filho, ficou essa lei durante meses fechada numa pasta, por ordem do ministro – soube-o mais tarde por um empregado superior de Belas-Artes, que, injustamente, arcara com essa maldade – enquanto a minha pobre criança resvalava para a sepultura.» [Ibidem, 103-104].

⁵⁷⁴ Ibidem, 48. «E só então, com esse grito alarmante lançado pela imprensa, trazendo a público as agonias em que eu me debatia à cabeceira do meu filho, essa infame pasta se abriu e dela rolou a côdea de pão com que me atiraram quando meu filho já não rinha forças para a roer.» [Ibidem, 104]; refere-se à morte do filho a 13 de Junho de 1922, cerca de um mês depois da aplicação da lei [BLASCO 1937: 49].

⁵⁷⁵ BLASCO 1924: 104.

⁵⁷⁶ «Não consta que em país algum, com teatro oficial, se cometesse a injustiça que se me fez em Lisboa. Em geral, quando um artista é nomeado para um teatro do Estado, é apresentado imediatamente em cena.» [BLASCO 1937: 57].

⁵⁷⁷ BLASCO 1924: 109.

⁵⁷⁸ Pensão, a qual, «(...) descontados os 12% para o cofre de reformas e pensões, se resumia em 348\$00 mensais, que mal davam para a renda da casa.» [BLASCO 1937: 68].

⁵⁷⁹ Art.º 4º do Decreto n.º 11 396 de 15 de Janeiro de 1926, sendo ministro tutelar do Teatro Nacional (Ministério da Instrução Pública), João Camoesas [BLASCO 1937: 78, 86, 96].

⁵⁸⁰ [Ibidem, 84, 86]. O ministro da Instrução Pública, organismo tutelar do Teatro Nacional é, em 1932, Gustavo Cordeiro Ramos (1888 – 1974), cuja reforma no Ensino se pautou pelo conteúdo tradicionalista, nacionalista e reacionário dos livros de leitura das escolas do Magistério Primário. Em Julho de 1933, é misteriosamente afastado do governo de Salazar. Formado em germanística, adepto do nacional-socialismo alemão, escreve, em 1938, o prólogo de uma antologia de discursos e outros textos de Salazar, numa edição patrocinada pelas autoridades nazis e prefaciada pelo então ministro da Propaganda, Joseph Goebbels. Em 1939, recebido pessoalmente por Hitler, em Berlim, entrega-lhe um exemplar de *Os Lusíadas* vertido para a língua alemã. Sob a égide de “Amigo da Cultura Alemã”, foi ainda alvo de vários títulos honoríficos e condecorações atribuídos pelas oficialidades nazis [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Cordeiro_Ramos].

⁵⁸¹ «(...) parece-nos que tem todo o direito a requerer a pensão que lhe compete. Nem de outro modo se explica que nunca servisse para actriz, servindo apenas como sócia daquela instituição... mas só para o efeito de pagar pontualmente em cada mês a respectiva quota! [Anon., «Um caso de injustiça», in *Diário de Notícias* (s.d.), apud: BLASCO 1937: 87].

⁵⁸² Por despacho do Ministro da Educação Nacional de 19 de Novembro de 1936 [BLASCO 1937: 96]. O total restituído é de 1 728\$00. «Ao leres este livro, caro Vulgo, já as quotas foram recebidas e gastas.» [Ibidem, 95].

⁵⁸³ Por Decreto-Lei n.º 23053, de 23 de Setembro de 1933.

⁵⁸⁴ Lei n.º 1884 de 16 de Março de 1935.

⁵⁸⁵ Caixas Sindicais de Previdência, Caixas de Previdência das Casas do Povo e Casa dos Pescadores.

⁵⁸⁶ Decreto-Lei n.º 30711, de 29 de Agosto de 1940, regulamentado pelo Decreto-Lei n.º 32674, de 20 de Fevereiro de 1943.

- ⁵⁸⁷ Artur Luís Viegas Soares Pais, «A protecção social à velhice e o Estado Novo»; «Conclusões», in: *A protecção social pública na velhice em Portugal: Evolução histórica de 1919 a 2008*. Dissertação de Mestrado em Análise Política e Social, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa, 2010, pp. 26-41; 54-56; em linha apud: <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/3197/1/Tese%20Final.pdf>.
- ⁵⁸⁸ Só com a Constituição de 1976 se inicia em Portugal a fase do Direito Social, reconhecendo-se o princípio da universalidade do direito à protecção social na velhice, entre outros, independentemente da actividade exercida, numa rápida aproximação às democracias ocidentais que tinham iniciado a construção do Estado de Providência há mais de 30 anos, após a 2.^a Guerra Mundial [Ibidem].
- ⁵⁸⁹ A recuperação dos jazigos só é resolvida em 1917, já sob a égide do segundo sindicato, a ACTT – Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro [GAMEIRO 2011: 25, Nota 12].
- ⁵⁹⁰ Exéquias com lugar no dia 17 de Março de 1910. De referir que os actores Rosa (pai e filhos) estão sepultados num mausoléu próprio, edificado no Cemitério do Alto de S. João.
- ⁵⁹¹ Discursos proferidos nas exéquias dos seguintes actores: Rosa Damasceno, a 07-10-1904 [PINHEIRO 1924: 307-309]; Taborda, a 06-03-1909 [PINHEIRO 1929: 151-152]; João Rosa, a 17-03-1910 [PINHEIRO 1912: 14-17]; Alfredo de Carvalho, a 06-04-1910 [Ibidem, 75-77]; e Lucinda Simões, em Maio de 1928 [PINHEIRO 1929: 75-80].
- ⁵⁹² A actriz vem a falecer no Porto, a 17-04-1909 [Ibidem, 157-158].
- ⁵⁹³ SIMÕES 1922: 175.
- ⁵⁹⁴ Refere-se à Lei Áurea, de 13 de Maio de 1888, assinada pela Princesa Isabel, regente do reino na ausência do pai, em viagem.
- ⁵⁹⁵ Designadamente, a Revolução Federalista de 1893 a 1895 [Ibidem, 179] e a oposição armada no Pará entre partidários do Senador Lemos e partidários do estadista Lauro Sodré [Ibidem, 194-195].
- ⁵⁹⁶ Ibidem, 176.
- ⁵⁹⁷ Território compreendido entre Angola e Moçambique – actuais Zimbabué e Zâmbia.
- ⁵⁹⁸ Ibidem.
- ⁵⁹⁹ Ibidem.
- ⁶⁰⁰ In: *O cinco de Outubro*, poema de Henrique Alves, apud: LEAL 1920: 52.
- ⁶⁰¹ Ibidem.
- ⁶⁰² Ibidem.
- ⁶⁰³ Nomeadamente, o Cardeal Ximenes da peça *A feiticeira*, de Victorien Sardou.
- ⁶⁰⁴ LEAL 1920: 202.
- ⁶⁰⁵ Ibidem, 203.
- ⁶⁰⁶ Ibidem.
- ⁶⁰⁷ Lei promulgada a 11 de Abril de 1907.
- ⁶⁰⁸ ABREU 2011: 240.
- ⁶⁰⁹ ABRANCHES 1947: 223. Afirmção feita no tempo de uma outra ditadura, a do Estado Novo.
- ⁶¹⁰ Ibidem.
- ⁶¹¹ Ibidem.
- ⁶¹² Alberto António da Silva Costa (1877 – 1908), advogado e jornalista; personalidade famosa no seu tempo. Consultar: Anabela Natário, «Alberto Costa, o Pad Zé», in: *Expresso – Sociedade* (07-05-2018); em linha apud: http://expresso.sapo.pt/sociedade/2018-05-07-Alberto-Costa-o-Pad-Ze#gs.k_egGcE.
- ⁶¹³ ABRANCHES 1947: 224.
- ⁶¹⁴ Ibidem.
- ⁶¹⁵ António França Borges (1871 – 1915), jornalista e republicano. Em 1908 é exilado em Espanha. Regressa, depois, com a implantação da república e é eleito deputado em 1911. Consultar em linha: <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/biografias?registo=Ant%C3%B3nio%20Fran%C3%A7a%20Borges>.
- ⁶¹⁶ ABRANCHES 1947: 225-226. Talassa: termo depreciativo que designava os monárquicos.
- ⁶¹⁷ Ibidem, 227.
- ⁶¹⁸ Ibidem.
- ⁶¹⁹ Sobre este envolvimento, consultar em linha: <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=00489>.
- ⁶²⁰ Cf.: Helena Tecedeiro, «Como Portugal disse “bem-vindo seja sr. Loubet”», in: *Diário de Notícias* (10-10-2014); em linha apud: 50anos.dn.pt/2014/10/10/como-portugal-disse-bem-vindo-seja-sr-loubet/.
- ⁶²¹ Adjectivo que o próprio assume num texto que assina, inserido no Processo 117 (Carlos Leal) do Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.
- ⁶²² «(...) as revistas se reproduzem entre nós com uma constância tão extraordinária como quase diária – pois que se chega mesmo a perguntar como revistas de factos de ano, surgem todos os meses – (...). E, neste ponto, os revisteiros se prejudicam uns aos outros, pela novidade das revistas propriamente anuais, que, fatalmente, ou têm pontos de contacto ou reminiscências de outras, ou até mesmo repetições de assunto.» [Eduardo Coelho, in: *Diário de Notícias* (19-12-1909), apud: SANTOS 1978: 23].

⁶²³ Reinaldo Ferreira (Repórter X), «A tradição, a evolução... e a importação: a decadência da revista em Portugal», in: *A Tarde* (15-07-1926), citado por LEAL 194-: 253.

⁶²⁴ Ibidem.

⁶²⁵ LEAL 1920: 114.

⁶²⁶ Revista assinada por Barbosa Júnior e Luís D'Aquino (pseudónimo de Luís Galhardo), com música de Filipe Duarte e Luís Filgueiras. Estreada a 16 de Abril de 1907 no Teatro do Príncipe Real.

⁶²⁷ 1.^a temporada, de Janeiro a Março de 1904, no Teatro do Príncipe Real, com Araújo Pereira na direcção artística, assistido por Pedro Cabral nos ensaios; 2.^a temporada, de Maio a Julho e 1905, no Teatro do Ginásio, com António Pinheiro na direcção artística e de ensaios; 3.^a temporada, em Junho de 1908, no Teatro D. Amélia, contando igualmente com António Pinheiro. [FERREIRA 2013: 49-66; 102-112; Rui Pina Coelho, «Teatro Livre», apud: Centro Virtual Camões (<http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-instituicoes/teatro-livre.html#.WAIZ0OUrLIU>)].

⁶²⁸ Consultar: Rui Pina Coelho, «Teatro Moderno», apud: Centro Virtual Camões [<http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-instituicoes/teatro-moderno.html#.WAI6q-UrLIU>]. Embora não o refira nas memórias, Pinheiro chegou a colaborar no Teatro Moderno, «estrutura que resulta de uma ruptura talvez (nunca o saberemos) estético-ideológica dentro do Teatro Livre. António Pinheiro esteve envolvido em ambas as tentativas, transitando, o que é interessante, do primeiro para o segundo grupo e depois regressando de novo ao Teatro Livre.» [VASQUES 2019: 20].

⁶²⁹ A primeira apresentação é em 1896, e a segunda, em 1903, ambas no Teatro D. Amélia. Aproveitamos para lembrar aqui a influência do Théâtre Libre noutros projectos de âmbito euroasiático, a exemplo de Die Freie Bühne (Berlim, 1889), Independent Theatre Society (Londres, 1891) e Teatro Artístico de Moscovo (1898).

⁶³⁰ PINHEIRO 1929: 109, 112.

⁶³¹ Adolfo Lima (1874 – 1943), advogado, jornalista, tradutor, dramaturgo, crítico de teatro, ligado aos movimentos libertários e de renovação pedagógica em Portugal durante a Primeira República. Colaborou na Escola-Oficina n.º 1 (1905) e foi chefe dos serviços escolares da sociedade A Voz do Operário. Consultar: Carla Guerreiro (2010) *A Literatura para a infância em Portugal nos séculos XIX e XX: contextos socioculturais e pedagógicos*. Tese de Doutoramento, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Minho, pp. 275-290. Disponível em linha apud: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/5987/3/Tese%20Doutoramento%20Carla%20Guerreiro.pdf> f.

⁶³² César Porto (1873 – 1944), jornalista e pedagogo. Participou no movimento para a educação progressista. Foi professor na Escola-Oficina n.º 1.

⁶³³ Luís Filipe da Mata (1853 – 1924), comerciante, funcionário público e promotor da educação laica em Portugal (entre outras, co-fundador da Escola-Oficina n.º 1, em 1905). Durante a monarquia constitucional foi membro do Partido Republicano e vereador na primeira gestão republicana da Câmara Municipal de Lisboa. Após a implantação da república, desempenhou cargos administrativos. Foi preso durante o sidonismo. Consultar: <https://toponimialisboa.wordpress.com/2016/08/12/a-rua-do-vereador-republicano-luis-filipe-da-mata>.

⁶³⁴ Lema constante dos estatutos da Sociedade, citado por PINHEIRO 1929: 110.

⁶³⁵ Luís da Mata, em 1901, citado por FERREIRA 2013: 56.

⁶³⁶ Ibidem.

⁶³⁷ Sobre a implantação do naturalismo/realismo em Portugal, confrontar com a seguinte afirmação de Eugénia Vasques: «É nosso entendimento que a prática dos processos cénicos que configuram um realismo cénico, militante do naturalismo, não existiu entre nós.»; VASQUES 2019: 19; Cf.: VASQUES 2010.

⁶³⁸ A saber, *Amanhã*, excerto do prólogo de Manuel Laranjeira; *Em ruínas*, Ernesto da Silva; *Missa Nova*, Bento de Faria; *O condenado*, Valentim de Machado; *Os que furam*, Emídio Garcia; *As feras*, Manuel Laranjeira; *O condenado* de Valentim Machado; *Os que furam* de Emídio Garcia; *Entre dois fogos*, Emídio Garcia; *O triunfo*, Carrasco Guerra [FERREIRA 2013: 49-66; 102-112].

⁶³⁹ Designadamente, *A moral deles (Tante Léontine)* de Maurice Boniface e Edouard Bodin, trad. de César Porto e Luís da Mata; *A carteira*, Octave Mirbeau; *Maternidade*, Eugène Brieux; *Confissão de amigo*, Hermann Sudermann; *Pai natural*, Ernest Depré e Paul Charton; *Uma falência* de Bjornstjerne Bjornson; *Prosa*, Gaston Salandri; *Vítimas* de Frédéric Boutet; 1908: *A gaiola*, Lucien Descaves; *A tranquilidade do lar*, Guy de Maupassant [Ibidem].

⁶⁴⁰ Refiro-me a *Vítimas* de Frédéric Boutet, censurada após a estreia, a 28-07-1905 [Idem: 61]; *O triunfo*, peça em 1 acto de Carrasco Guerra, estreada a 13-06-1908, mas com “reparos” devido à censura prévia [Ibidem, 63].

⁶⁴¹ Estatutos da Sociedade, transcritos por PINHEIRO 1929: 109-116.

⁶⁴² Ibidem, 110.

⁶⁴³ Ibidem.

-
- ⁶⁴⁴ Ibidem.
- ⁶⁴⁵ Ibidem.
- ⁶⁴⁶ Ibidem.
- ⁶⁴⁷ Ibidem.
- ⁶⁴⁸ Ibidem, 111.
- ⁶⁴⁹ Ibidem.
- ⁶⁵⁰ Ibidem, 112.
- ⁶⁵¹ Carta dirigida a António Pinheiro, assinada pelos aludidos quatro membros do corpo gerente da Sociedade Teatro Livre, datada de 30 de Julho de 1905; apud: Ibidem, 113-117.
- ⁶⁵² Ibidem, 115.
- ⁶⁵³ Ibidem, 114.
- ⁶⁵⁴ Ibidem, 111.
- ⁶⁵⁵ Ibidem, 112.
- ⁶⁵⁶ Declaração da Sociedade, em agradecimento aos trabalhos dos colaboradores, publicada n' *O Dia* (09-08-1905), apud: Ibidem, 116.
- ⁶⁵⁷ Referimos aqui conjuntamente, embora não exaustivamente, os actores que constituíram os elencos das três temporadas: Luciano de Castro, Eduardo Vieira, Augusto Machado, Georgina Vieira, Adelaide Coutinho, Cândida de Sousa, Emília de Oliveira, Maria das Dores, Alves da Silva, Adélia Nobre, Augusta Guerreiro, Artur, Gentil, Frederico, Adelina Abranches, António Pinheiro, Teresa Sales, Rosa Andrade, Ofélia Godinho, João Gil, Aníbal Pinheiro, Francisco Sales, Carlos Bayard, Pinto de Campos (filho), Mário Veloso, Chaby Pinheiro, Maria Falcão, Josefa de Oliveira, Carlos de Oliveira [FERREIRA 2013: 111-112; PINHEIRO 1929: 112-113].
- ⁶⁵⁸ FERREIRA 2013: 61.
- ⁶⁵⁹ ABRANCHES 1947: 269.
- ⁶⁶⁰ Ibidem, 270.
- ⁶⁶¹ Ibidem.
- ⁶⁶² Ibidem.
- ⁶⁶³ Ibidem.
- ⁶⁶⁴ Sobre esta cisão consultar FERREIRA 2013: 60-62.
- ⁶⁶⁵ Ibidem, 62-63.
- ⁶⁶⁶ «Auto-pane-gerico da crítica lisbonense – Ramalhetinho de baboseiras e partes adjacentes (a propósito das récitas do Teatro Livre)», in: *A Humanidade* (09-09-1905, 1º ano, nº 8,). Artigo em que a Sociedade “cotejou todas as críticas publicadas (...), recortou-as e juntando-as a par umas das outras, deu em resultado uma série de disparates, de desconcertos, de desconchavos, dignos de admiração” [PINHEIRO 1929: 117-121].
- ⁶⁶⁷ ABRANCHES 1947: 269.
- ⁶⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁶⁹ Ibidem, 57-58.
- ⁶⁷⁰ «O público recebeu com agrado e interesse a tentativa, aplaudindo-a, mas a crítica lançou-lhe os seus raios desapiedados e furibundos.» [PINHEIRO 1929: 117].
- ⁶⁷¹ BASTOS & VASCONCELOS 2004: 76.
- ⁶⁷² PINHEIRO 1912: 116.
- ⁶⁷³ Ibidem, 115.
- ⁶⁷⁴ Tentativa reportada ao ano de 1901. Ver: Abo (pseudónimo do ponto e director de cena Nascimento Correia), in: *Folha da Tarde* (07-11-1902), citado por PINHEIRO 1929: 72-73.
- ⁶⁷⁵ Ibidem, 139.
- ⁶⁷⁶ «A 29 de Outubro de 1902, fundava eu a Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia./ Começava então com os meus pruridos associativos, com a ideia fixa do levantamento a nível moral, artístico e material da minha classe, e para principiar comecei por *casa*, visto que a caridade bem ordenada começa por nós.» [Ibidem, 69-70]; «(...) é uma instituição puramente particular e restringe-se, exclusivamente, aos artistas deste teatro. Esta restrição tem sido objecto das invectivas e censuras, por parte de colegas de outros teatros. A sua relativa prosperidade (...), as regalias de que disfrutam os seus sócios, têm sido alvo de apodos de egoísmo e de falta de camaradagem./ Mas, porque não instituem os artistas dos demais teatros *Caixas* congêneres, com os seus recursos próprios e particulares? Não seria este o caminho traçado para, mais tarde, todas essas instituições de carácter particular, reunindo-se em uma só, depois de estudadas perfeitamente as bases e desobstruídos todos os obstáculos e entraves, surgir uma associação colectiva, próspera, fecunda e sólida, com recursos morais e fontes de receita completamente organizadas e estabelecidas?/ Era este o pensamento do iniciador e fundador daquela *Caixa*. Popunha-se ele a ir a cada teatro, de per si, lançar a semente para a sua germinação, mas decorridos são já alguns anos e o que se tem feito? Nada.» [PINHEIRO 1909: 47-49].

-
- ⁶⁷⁷ «Os capítulos, que atrás deixamos insertos, foram publicados em alternados artigos no *Correio da Noite* (...). [Ibidem, 123].
- ⁶⁷⁸ PINHEIRO 1912: 75, Nota; 1929: 139. Da Loja Gil Vicente, que se extingue em 1924, Pinheiro passa para a Loja Madrugada, em 1925 [VASQUES 2019: 52-53].
- ⁶⁷⁹ Os estatutos da ACAD são aprovados em assembleia geral, a 19 de Março de 1908, com alvará régio datado de 21 de Maio do mesmo ano. Assinam os seus estatutos, António Pinheiro (presidente), Carlos Santos e Álvaro Cabral (secretários) [GAMEIRO 2011: 26].
- ⁶⁸⁰ Citado por GAMEIRO 2014: 34.
- ⁶⁸¹ PINHEIRO 1929: 291.
- ⁶⁸² As associações profissionais são autorizadas pelo decreto relativo à regulamentação do trabalho, datado de 09 de Maio de 1891 [DIAS 2012: 13].
- ⁶⁸³ Organismo instituído a 26 de Julho de 1908.
- ⁶⁸⁴ O primeiro dos dois organismos anexos.
- ⁶⁸⁵ GAMEIRO 2011: 26-29.
- ⁶⁸⁶ PINHEIRO 1929: 302.
- ⁶⁸⁷ Ibidem, 169.
- ⁶⁸⁸ Casimiro Tristão, *Reivindicações da Classe dos Artistas Dramáticos*, Lisboa: Tipografia Costa Sanches, 1919; DIAS 2012: 79; GAMEIRO 2014: 38. São ainda acautelados os direitos dos profissionais no que à contribuição industrial diz respeito, ver: Dias 2012: 85-86.
- ⁶⁸⁹ Inclusive, em dias da semana, se o espectáculo colhesse grande êxito [BASTOS 1908: 90].
- ⁶⁹⁰ PINHEIRO 1924: 236. Refere-se à temporada de 1894/1895, no Porto, com o empresário Coelho Ferreira.
- ⁶⁹¹ PINHEIRO 1929: 168.
- ⁶⁹² Ibidem.
- ⁶⁹³ Ibidem, 169.
- ⁶⁹⁴ Inquérito às empresas feito no jornal da tarde *Imparcial*, de 15-02-1910, por Santos Tavares (depois, Comissário do Governo do Teatro Nacional) [Ibidem].
- ⁶⁹⁵ Ibidem.
- ⁶⁹⁶ DIAS 2012: 80.
- ⁶⁹⁷ PINHEIRO 1929: 173; DIAS 2012: 82-84. «Todos estes episódios estão documentados nos Anuários da Associação dos Artistas Dramáticos, que a Direcção, com bastante censura dos seus associados, publicava então.» [PINHEIRO 1929: 169-170].
- ⁶⁹⁸ Ibidem, 173. Em Janeiro de 1909, o número de sócios ascendia aos 287 [GAMEIRO 2014: 39] e, em 1910, aos 331 [DIAS 2012: 75].
- ⁶⁹⁹ Digno de nota é o facto de, além de S. Luiz Braga, os outros dois empresários resistentes às reivindicações serem também actores, designadamente, Afonso Taveira (do Teatro da Trindade) e Vale (do Ginásio), [DIAS 2012: 80].
- ⁷⁰⁰ PINHEIRO 1929: 170-172.
- ⁷⁰¹ LEAL 1920: 188-189.
- ⁷⁰² O entrevistado é assinalado sob o pseudónimo Zéantoine.
- ⁷⁰³ Entrevista publicada no *Bandarilhas de Fogo*, a 21-05-1911, citada por PINHEIRO 1929: 217-225.
- ⁷⁰⁴ Agostinho Fortes (1869 – 1940), professor, secretário e director interino da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Político republicano de tendência socializante, foi vereador da Câmara Municipal de Lisboa. Publicou numerosas obras. Fundou a colecção Biblioteca da Educação Nacional. [<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/biografias?registo=Agostinho+Fortes>].
- ⁷⁰⁵ «E não esquecerei também a sua [de Agostinho Fortes] proposta apresentada em sessão da Câmara Municipal de Lisboa para a fundação do Teatro Municipal, que seria uma grande clareira aberta na floresta circunscrita entre o egoísmo de uns, a ganância de outros, o obstrucionismo da maior parte e a indiferença de todos. O Teatro Municipal resolveria a incógnita do *grande problema*.» [Entrevista de Rodrigues Laranjeira a António Pinheiro, in: *Bandarilhas de Fogo* (21-05-1911), apud: PINHEIRO 1929: 218].
- ⁷⁰⁶ Ibidem, 224.
- ⁷⁰⁷ Ibidem.
- ⁷⁰⁸ Ibidem.
- ⁷⁰⁹ Casimiro Augusto Franco Tristão (Lisboa, 1873 – Cabo Verde, 1943), actor e empresário de teatro. Trabalhou com a Companhia Rosas & Brasão, no Teatro Nacional. Fundou o Teatro Joaquim de Almeida, que funcionou no Largo do Rato, em Lisboa (teatro hoje desaparecido), de parceria com o actor Francisco Judicibus. Em 1926, radica-se em Cabo Verde, dedicando-se exclusivamente à actividade comercial. Só veio a Lisboa em 1940, a convite da Agência Geral das Colónias, regressando à cidade da Praia onde faleceu em 1943, ano anterior ao do nascimento do neto, Ruben Luís Tristão de Carvalho e Silva, candidato da

CDU à Câmara de Lisboa em 2007. Consultar: Anon. «A ligação a Lisboa», in: *Diário de Notícias* (30-06-2007); e Appio Sottomayor, «Antes e depois de Cabral», in: *A Capital* (20-01-1997).

⁷¹⁰ Ratitos, in: *Bandarilhas de Fogo* (19-09-1912), citado por PINHEIRO 1929: 297.

⁷¹¹ Ibidem.

⁷¹² Instituição fundada em 1903. Consultar: <http://maisondesartistespad.fr>.

⁷¹³ PINHEIRO 1929: 151.

⁷¹⁴ Ibidem, 289-304.

⁷¹⁵ Casimiro Tristão, *Aos artistas dramáticos e empresas teatrais*, Lisboa: Tipografia Costa Sanches, p. 5, citado por GAMEIRO 2014: 42.

⁷¹⁶ Entre as quais, a Tourada dos Actores, promovida em 1921 [*Ilustração Portuguesa* (06-08-1921)], apud: GAMEIRO 2014: 42].

⁷¹⁷ A exemplo de mobília para quartos, doada por Eduardo Brasão, Inácio Peixoto, Chaby Pinheiro, entre outros [LEAL 194-: 289].

⁷¹⁸ PINHEIRO 1929: 304.

⁷¹⁹ É este actor quem, em 1901, assumira a presidência do Montepio dos Actores Portugueses.

⁷²⁰ ROSA 1917: 6.

⁷²¹ Ibidem, 7.

⁷²² Ibidem, 4.

⁷²³ LEAL 194-: 290.

⁷²⁴ Maria Júdice da Costa (1870 – 1860), actriz e cantora lírica. Mãe da actriz Brunilde Júdice. Com a Segunda Guerra Mundial, abandona a Casa Verdi, onde residia, depois de retirada aos 63 anos, e regressa a Portugal [<http://cinemaportugues.com.pt/?tag=maria-judice-da-costa>].

⁷²⁵ Instituição sediada em Milão, fundada em 1899, por Verdi [www.casaverdi.org].

⁷²⁶ Instituição sediada no Rio de Janeiro, fundada em 1918 [<http://www.retirodosartistas.org.br>].

⁷²⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1993 [1ª ed. 1941].

Da Primeira República ao Estado Novo (1910-1945)

A instauração da república e a reforma das instituições. Ainda o Teatro Nacional. A formação do actor e o Conservatório. A direcção do espectáculo. A questão da disciplina. Contrariedades de uma revolução. Cisão política e Grande Guerra. A crise económica, a fractura social e a polarização política. A arte, os artistas e a *polis*. Ressurgimento e fim do sindicato livre: Da ACTT (1917-1926) ao Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional (1926-1933). O Estado da Arte. O teatro de revista e a especulação financeira. O Teatro da Natureza. Os espectáculos vicentinos no Teatro República. O *grand-guignol*. O Teatro de Arte. A dramaturgia nacional tardo-naturalista e realista. O Teatro Novo. No Estado Novo. Censura e Teatro do Povo.

A instauração da república e a reforma das instituições

A maioria dos memorialistas vivenciou a transição de regime, mas nem todos se lhe referirão. Na convergência para a instauração da república, vários acontecimentos são mencionados, mais ou menos demoradamente e sob perspectivas diversas, consoante as confissões políticas dos narradores, a saber, os assassinatos de D. Carlos I¹ e do filho, D. Luís Filipe, herdeiro do trono (01-02-1908); a coroação do último rei de Portugal, D. Manuel II² (06-05-1908), e subsequente demissão do Primeiro-Ministro João Franco³; a Revolução de 5 de Outubro de 1910. No que a este último acontecimento diz respeito, Simões omite os designativos “revolução” e “república”, retendo apenas os distúrbios e a suspensão dos espectáculos do dia 4 ao dia 9 de Outubro, quando a trabalhar no Teatro do Ginásio⁴. Abranches ressalta o que se lhe afigura um mundo às avessas: a tomada das igrejas pelos soldados, o desfile de milícias de populares armados, os bombardeamentos e os tiros, e, sobretudo, o confinamento à casa e o medo do exercício da violência pela suspensão das autoridades⁵. Cita Fialho de Almeida e as observações deste escritor e cronista, descontente com a tomada da cidade pelos “plebeus”⁶ e debandada dos burgueses do seu centro, deixando as lojas e as pastelarias vazias⁷. Do mesmo autor, retém, ainda, um inédito protesto contra eventuais direitos abusivos conferidos ao proletariado, em detrimento das “outras classes sociais”⁸. A violência que a actriz viu

justificada na ditadura de João Franco, contra os republicanos, é agora por si rebatida e denunciada no novo regime, contra os monárquicos. Refere a “atmosfera de terror”⁹ – prisões políticas, espancamentos nas prisões, deportações, insultos na rua¹⁰ – que terá levado muitos monárquicos ao exílio no Brasil¹¹, já então, uma república e igualmente refúgio de republicanos exilados durante a monarquia. Associa à violência a acção da Carbonária, da qual releva o carácter de instituição secreta e acusa de ser instrumentalizada por demagogos¹².

Da proclamação da república retém Pinheiro o clima de entusiasmo e de esperança numa “nova era de ressurgimento”¹³. Entre os fenómenos associados à nova situação, refere nos teatros as manifestações de apoio ao novo regime, a começar pela mudança de nome dos espaços com referência à monarquia, transmutando-se o Teatro Nacional D. Maria II em Teatro Almeida Garrett¹⁴, o Teatro do Príncipe Real em Teatro Apolo¹⁵, e o Teatro D. Amélia em Teatro República, muito embora os empresários-proprietários destes dois últimos espaços – Luís Ruas e S. Luiz Braga – não fossem professos republicanos. O memorialista, que se encontrava a trabalhar no Teatro do Príncipe Real, anota a proposta própria avançada para a renomeação do espaço: «Diz Pedro Cabral, no seu livro *Relembrando* que foi ele quem sugeriu o nome [Teatro Apolo]. Por minha parte lembrei o de Teatro Popular que não aceitaram! Apolo era mais mitológico e aquilo foi sempre teatro de ... Musas!» [PINHEIRO 1929: 186]. No imediato da mudança de regime, para além desta circunstância, os espectáculos são complementados com poemas alusivos ao facto histórico – «(...) que eu recitava sob um chuveiro de aplausos que o momento, a ocasião, a efervescência patriótica, justificavam.» [Ibidem] –; ocasião também para um aproveitamento da situação e apresentação de peças alusivas ao momento, ainda que, em certos casos, sob pena da falta de qualidade¹⁶. Porém, e, desde logo, a insistência em instituições herdadas, como a da Censura, só num primeiro momento hesitante:

Nesta época [1910-1911] representou-se [T. Apolo] a *Luva branca* (*Vous n’avez rien à déclarer?*)¹⁷ que a moralidade policial proibiu, autorizou, tornou a proibir, tornou a autorizar, tornando a proibir definitivamente.

Começavam a aparecer junto da polícia muitos moralistas e muitos... moralões! [PINHEIRO 1929: 186].

Carlos Leal celebra o novo regime como “a forma de governo mais consentânea com as aspirações e com o bem do povo”¹⁸. A república é perspectivada como garante da Razão, do Progresso, do renascimento do país e do direito à Liberdade¹⁹. Afirmam-se um “patriota” e um “republicano”, dois termos que aparecem nesta mesma ordem recorrentemente conjugados na sua narrativa e também noutros textos da época, indício de uma frase feita, posta em circulação. “Pátria” faz assim parte do vocabulário republicano, por oposição a “reino”, apontando para um regime já não referenciado aos monarcas, mas ao “povo”, à *res publica*. No seu discurso, “república” e “democracia” equivalem-se, denotando a expectativa no novo regime: a Revolução do 5 de Outubro é glorificada em termos de um movimento com participação popular²⁰. Aquando dos acontecimentos, Leal encontrava-se em *tournee* no Brasil, na cidade de S. Paulo, relatando o festejo entre a comunidade portuguesa. A confirmação do triunfo da Revolução chegou ao Centro Republicano da mesma cidade através de um telegrama de Bernardino Machado²¹, então embaixador naquele país e um dos futuros presidentes da República Portuguesa que então se instaurava. A colónia portuguesa organizou uma marcha para saudar as redacções dos jornais, “de cujas varandas se discursava em honra de Portugal”²².

A mudança de regime incita à reforma das instituições, momento propício à emergência da tensão entre herança e mudança e ao debate de questões em torno da política estatal para o teatro, a começar pelo Teatro Nacional e pelo ensino do teatro no Conservatório. Reformas tendentes a corresponder a exigências de ordem social, mas também a confluências estéticas em processo de afirmação, como seja o naturalismo, implicando aspectos que vão das práticas teatrais e hierarquização profissional estabelecida, à redefinição disciplinar do trabalho e respectivas dinâmicas.

Ainda o Teatro Nacional

Cerca de um ano antes da revolução, o decreto de 5 de Novembro de 1909 estabelecia novo regime para o Teatro Nacional, abolindo no quadro dos societários a categorização dos actores por classes – medida que terá agudizado resistências no seio da, já de si problemática, Sociedade Artística²³. No Verão de 1910, a digressão ao Brasil²⁴, onde a companhia se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é assinalada como “infeliz”²⁵, levantando celeumas e acusações ao Governo²⁶. No seguimento destas ocorrências, em Fevereiro de 1911, o governo, já republicano, designa uma comissão com o fim de averiguar as “causas da decadência do teatro português e, em especial,

apresent[ar] ao governo os alvitres (...) para, numa reforma do Teatro Nacional Almeida Garrett, se acautelarem eficazmente (...) os legítimos interesses da Arte, da Literatura nacional e dos artistas dramáticos portugueses.»²⁷ [PINHEIRO 1929: 207], decreto que terá “irritado” e “apavorado” um grupo, “deixando na indiferença muitos”²⁸.

Através da imprensa²⁹, os membros do corpo gerente da Sociedade Artística Inácio Peixoto e Augusto de Melo põem em causa o mérito dos vogais designados pelo governo para a comissão e contestam a falta de representação da Sociedade³⁰, interpelando nesse sentido, em nome dos artistas, o ministro da Instrução Pública³¹. Mais do que uma acção com vista à reforma, Melo perspectiva a comissão como “uma sindicância aos actos da administração, da vida social e artística” do Teatro do Estado, entendendo que representa uma “suspeita” e uma equiparação dos actores a “criminosos”³². Personaliza o ataque, acusando António Pinheiro de traidor à classe por aceitar integrar a dita comissão, na qualidade de representante do sindicato (ACAD)³³, e de querer “pôr em execução uma reforma que há muito traz[ia] no bolso”³⁴. Outras acusações do mesmo teor revelam pontos sensíveis da sua argumentação, a saber, o usufruto do Cofre de Subsídios e Socorros – “que o senhor já quer partilhar”³⁵ – e a disputa de cargos de poder, entre os quais, o de ensaiador, então ocupado pelo depoente – “Há-de tê-lo./ Hoje, porém, ainda não. Espere!”³⁶. A resposta do sindicato não se faz esperar, notando corresponder a invectiva de Augusto de Melo à “rebelião” de um funcionário público contra uma sindicância ordenada pelo governo da república, o que, por si só não mereceria contestação da ACAD, não fora as “insinuações injuriosas para o carácter individual e colectivo desta Associação”. Entre os motivos da eleição de Pinheiro evoca-se o da moralidade – “imprescindível fazer residir em todos os membros da nossa classe... ainda mesmo em aqueles que, porventura, há muito a perderam em absoluto”³⁷. E, quanto ao relatório da comissão e às palavras “fatídicas”³⁸ temidas por Melo, o delegado valer-se-ia, quando muito, da palavra “justiça”³⁹. Em Maio do mesmo ano (1911), a comissão de sindicância ainda persistia, mas pouco tempo decorrido, acabou por se dissolver. Afinal, o Estado não iria atribuir uma verba para a exploração do Teatro Nacional, nem se previa quando o viesse a fazer:

Depois de tantos labores... a Comissão foi-se desagregando... deixando de reunir... e o teatro aguardou uma reforma que não veio... porque consultados o ministro do Interior e o das Finanças... declararam que o Estado não podia inscrever no orçamento verba para a exploração do Teatro!

E era de esperar!

De tudo isto, foi publicado um relatório no *Diário do Governo*, nº 297, de 21 de Dezembro de 1911, assinado apenas pelo Secretário da Comissão... e mais não disse. [PINHEIRO 1929: 228].

Após a aprovação da Constituição da República, em Agosto de 1911, o 1.º governo, de carácter provisório, cede lugar, em Setembro, ao 2.º governo. João Chagas, Presidente do Ministério e Ministro do Interior, promulga um diploma transitório para o Teatro Nacional (22-09-1911) e remete o assunto da reforma para o respectivo Conselho Teatral, “permitindo que a Sociedade Artística se comanditasse, enquanto a reforma não se fazia”⁴⁰. Em Novembro do mesmo ano, Pinheiro requer e é aceite, juntamente com Lucinda do Carmo, na qualidade de societário⁴¹. Anota a mudança de atitude de Augusto de Melo, que, do ataque e acusação de imiscuição do actor naquele Teatro, meses antes, passa agora ao elogio, declarando em entrevista serem os dois novos elementos “duma ilustração e valor utilíssimos ao teatro e muito dev[er]em contribuir (...) para o levantamento dos créditos desta casa”, negando ainda a imputação “aos artistas do Nacional de impedirem a entrada deste ou daquele artista de merecimento./ Que venham, que venham!”⁴². Por seu lado, o então gerente Inácio Peixoto, logo no início da época (1911/1912), encarrega Pinheiro da encenação da comédia alemã *Sol da meia-noite*⁴³: «Sentava-me, pois, na cadeira de ensaiador, na tal cadeira a que Augusto de Melo se referia no seu artigo e em que me mandava esperar!» [PINHEIRO 1929: 246].

O memorialista, que tornara a ser convocado, na mesma qualidade de delegado do sindicato, para integrar o Conselho Teatral⁴⁴, faz parte da subcomissão encarregue das propostas para a reforma da instituição, constituída, além do próprio, por Júlio Dantas e Luís Barreto da Cruz. Neste âmbito, é avançada a proposta de um quadro extraordinário destinado a incluir actores que, trabalhando nos teatros de declamação, mas não pertencentes ao quadro dos societários do Teatro Nacional, pudessem vir a ter direito à reforma pelo Cofre de Subsídios e Socorros desta instituição. Segundo a proposta, os artistas deveriam submeter um requerimento à apreciação do Conselho Teatral e, uma vez aceite, ao fim de vinte anos de trabalho (a partir da data de admissão), passariam a ter direito à reforma, ficando obrigados a preencher as vagas ocorridas no quadro da sociedade (“sempre que preciso e fossem chamados com a devida antecedência”⁴⁵). Os artistas do quadro extraordinário teriam direito à aposentação no prazo estipulado, independentemente “de qualquer serviço na Sociedade”⁴⁶, isto é, proporcionando-se ou

não o preenchimento de qualquer vaga. Medida que visava, não só, alargar a protecção social aos actores e, simultaneamente, atrair outros artistas ao Teatro do Estado, mas também, quanto a nós, forma de protecção ao teatro declamado perante a crescente monopolização no meio do teatro musicado.

Todos os vogais do Conselho Teatral estiveram de acordo com a criação do quadro extraordinário, à excepção de Inácio Peixoto⁴⁷. A proposta foi largamente combatida, não só internamente, como a partir do exterior, por empresários, “na vanguarda dos quais se achava o Visconde S. Luiz Braga”⁴⁸. Protestos levados ao prelo pel’*O Mundo*, e, mais uma vez, dirigidos a Pinheiro, autor da proposta, que responderá através d’*A Capital*⁴⁹. Neste debate, identificam-se três argumentos contra o quadro extraordinário, a saber, entendido como prejudicial aos empresários dos teatros declamados por induzir a desestabilização das companhias da praça teatral; temido pela insustentabilidade da partilha do Cofre de Subsídios e Socorros; e, rebatido pela suposta ilegalidade da mera aprovação ministerial, sem recurso ao parlamento. Contrapõe-se-lhes, respectivamente, que o quadro extraordinário não afronta os empresários na medida em que, tratando-se de um recurso para o alargamento da protecção do Governo de carácter não obrigatório e, portanto, opcional para os actores, nem as empresas seriam chamadas a contribuir financeiramente para a reforma, nem o Teatro Nacional significaria uma mudança no contexto da livre concorrência, em que qualquer empresa que “acene com maiores ordenados ou com maiores garantias” pode “roubar”⁵⁰ os artistas; além do mais, “seria necessário que a Sociedade [Artística] estivesse constantemente a renovar-se – e todos sabem quanto é raro que uma vaga ocorra ou que uma nomeação se faça”⁵¹. Quanto à partilha do Cofre de Subsídios, os seus fundos são maioritariamente co-financiados pelo Estado e, minoritariamente, pela contribuição dos sócios e dos dramaturgos, portanto, «Que razões podemos nós lealmente aduzir para pretender que se restrinja à aristocracia dos societários um cofre que tem recursos suficientes para prover à invalidez de todos? Que argumentos podem ser invocados que não caiam imediatamente pela base?» [in: *A Capital* (15-09-1912), apud: PINHEIRO 1929: 252]. No que à legalidade da implementação ministerial diz respeito, relembra-se que «(...) todas as reformas da organização e regulamentação do Teatro – a de 1898, a de 1907, a de 1909, e a de 1911 – se fizeram por simples decretos ministeriais, visto não ter sido preciso, como agora não é, alterar a carta de lei de 26 de Julho de 1899.» [Ibidem, 255-256]. À apreciação de a medida ser, no geral, nociva aos artistas nacionais, o memorialista defende-se invocando

a sua posição de síndico e os princípios altruístas que assistiram à proposta, bem como o aval da maioria dos constituintes do Conselho Teatral:

Não existe, portanto, *armadilha* alguma para os artistas nacionais na criação do referido quadro; se a houvesse, eu, como delegado da Associação dos Artistas Dramáticos, que com o seu mandato me honrou, tê-lo-ia feito sentir ao Conselho e assinaria vencido se o meu voto fosse esmagado pela maioria.

Pelo contrário, assinando o novo projecto regulamentar do Teatro Nacional julgo ter prestado um serviço modesto, embora, aos artistas dramáticos do meu país. Nenhum interesse poderia mover-me a propor a extensão do direito de reforma aos artistas estrangeiros à Sociedade, visto que sou um societário e que semelhante doutrina não poderia beneficiar-me. Moveu-me apenas uma questão de princípios e de coerência. [in: *A Capital* (17-09-1912), apud: PINHEIRO 1929: 255].

Foi precisamente o último argumento, o da legalidade, que acabou por obstar à implementação da medida. A República, com apenas dois anos, ia já no 4.º governo, e o então ministro tutelar não assume a disposição legal que permitira, sob prerrogativa de um decreto ministerial, as anteriores reformas: «Isto é que eles souberam *politicamente* manobrar e escangalhar. Duarte Leite, então Ministro do Interior, não teve a coragem de manter este critério legal.» [PINHEIRO 1929: 253]. A reforma do Teatro Nacional de 12 de Outubro de 1912, é por fim publicada no *Diário do Governo* (a 14-10-1912), “coarctando-se no Art. 2.º do Decreto todas as disposições nas quais se consignava o direito de aposentação pelo Cofre de Subsídios e Socorros aos artistas estrangeiros à Sociedade (quadro extraordinário)”⁵²; e, acrescentando o memorialista, sem contestação: «Todos se calaram e... acuararam.» [PINHEIRO 1929: 256]. Quanto ao financiamento do Teatro, “mais uma vez se dizia que o Estado não podia custear a exploração directa”⁵³. A revolução fizera-se, mudara-se o regime, mas as instituições permaneciam inalteradas na sua substância, não passando as reformas do acessório, nas palavras do memorialista, “dos vinhos e petiscos”⁵⁴.

A época de 1912/1913 é ainda assinalada pela eleição do corpo gerente da Sociedade Artística e decorrentes lutas internas entre os do “partido canhoto”⁵⁵ e os que já lá estavam, encabeçados, respectivamente, por Joaquim Costa e Inácio Peixoto. Ganhou o primeiro por unanimidade, dispensando, afinal, um recurso que, se não contrário às regras estabelecidas, pelo menos, avesso à deferência, uma vez que,

referindo-se a Joaquim Costa, o memorialista afirma: «(...) convencemo-lo fortemente a votar em si próprio para Gerente-Delegado.» [PINHEIRO 1929: 257]. Ganhas as eleições, os perdedores “manobram cá por fora, e com a ajuda de um jornal da sua cor”, campanhas de descrédito na imprensa, com “diatribes a certos societários”⁵⁶. Logo depois, Inácio Peixoto entrava de novo no corpo gerente pela porta de Tesoureiro, deixada aberta por Luís Pinto, que se afastava. Joaquim Costa, passa para a ala oposta, a dos descontentes, na qual pontuam Inácio Peixoto, Augusto de Melo e Palmira Torres, grupo que, pretextando a situação financeira da Sociedade⁵⁷, pede ao presidente do Conselho de Gerência⁵⁸, “autorização para procurar trabalho remunerador em companhias de declamação ou dramáticas, sem prejuízo dos direitos de aposentação pelo Cofre de Subsídios e Socorros, para o qual desejavam continuar a concorrer”⁵⁹. Ou seja, Gerente e Tesoureiro, não só se eximiam da quota parte de responsabilidade nos desenvolvimentos, como pediam a suspensão de deveres sem perda de regalias, desacreditando publicamente, no processo, uma Sociedade que “lhe[s] cumpria defender”⁶⁰ e a qual satisfizera “estritamente todas as obrigações que a lei lhe impunha”⁶¹.

O requerimento espoleta dos restantes societários um protesto e um pedido de providências junto do presidente do Conselho de Gerência⁶², no sentido de não permitir que os “seus legítimos direitos [fossem] feridos e os seus interesses prejudicados por elementos (...) de perturbação e de indisciplina”⁶³; documento onde os supramencionados pontos são considerados: se “o público não afluiu ao teatro com tanto entusiasmo” e se “a insuficiência é artística, dos societários”, “insuficientes são também os méritos dos nossos colegas (...) que não puderam atrair o público”. Se a insuficiência é administrativa, “também insuficientes foram os dois colegas (...) que faziam parte (...) do *comité director*”⁶⁴. Aos dissidentes, que, assim, manifestavam o desejo de afastamento da Sociedade Artística e, simultaneamente, uma discordância com o novo regime do Teatro – para o qual pediam agora um estado de excepção –, os restantes deixam os seguintes reparos:

A lei é clara. Se os nossos colegas se encontram mal dentro da Sociedade Artística, têm um único caminho a seguir: sair dela. O Teatro Nacional não prende ninguém, nem “acorrenta ninguém”. Parece-nos mais nobre e mais generoso declarar que se não aceita um regime, porque esse regime não nos convém, do que pretender iludir os poderes públicos, querendo auferir desse regime só os benefícios e não querendo sujeitar-se às contingências, sempre duvidosas desde que há teatro, de todas

as explorações teatrais. O que é impossível, e que decerto os poderes públicos não podem tolerar nem permitir, é que os artistas, como os nossos colegas, não querendo ficar e não querendo sair, aproveitem todos os ensejos para lançar o descrédito e a desordem no meio da Sociedade a que pertencem. [«Na Casa de Garrett: um protesto de vários societários do Teatro Nacional», in: *O Século* (24-06-1913), apud: PINHEIRO 1929: 264].

Com ironia, ou sem ela, os dissidentes parecem confundir a indispensabilidade da concorrência de todos os societários para um elenco à altura de um Teatro Nacional com o seu próprio mérito de artistas, sobrelevando-se aos demais, assinantes do protesto incluídos – Maria Pia, Lucinda do Carmo, Carlos Santos, António Pinheiro, Augusta Cordeiro, Delfina Cruz e Laura Cruz – : «Compreendemos que esses artistas – todos de 1.^a classe, é claro – não queiram que deixem o Teatro as primeiras figuras da Sociedade, aquelas precisamente que o amparavam, dando-lhes ainda condições para nele viver como asilo.» [in: *O Mundo* (Junho de 1913), apud: PINHEIRO 1929: 266]. E, reiteram argumentos que reflectem o seu desacordo com o novo regime – obrigações antes não estipuladas no regime transitório, abolição das categorias (“todos de 1.^a classe!”), limitação de poderes do corpo dirigente. E quanto à “perturbação” de que são acusados, imputam em exclusivo as responsabilidades aos demais, não sem desfeitear no respectivo valor artístico, invocando para a indisciplina uma precedência histórica (“como se em desordem não vivesse há muito tempo, o asilo do Nacional”⁶⁵):

Mas, é justo que esses primeiros artistas, com mérito, com contratos garantidos fora dali [TN] quando os procurem, estejam a ser sacrificados pelos artistas – todos de 1.^a – que estão como asilados no Teatro Nacional? Não é. (...). (...) o regime do ano passado foi provisório e único: a Sociedade que explora de graça um teatro do Estado não tinha obrigações efectivas e pôde assim representar durante toda uma época os *Vinte mil dólares*⁶⁶. Hoje, o regime é outro: a Sociedade tem obrigações. Foi o primeiro ano deste regime que teve os resultados que sabem. E, porque nada conseguiram a bem do Teatro, Joaquim Costa, como gerente, e Inácio Peixoto, como tesoureiro? (...). Primeiro que tudo, aqueles lugares têm hoje funções muito limitadas. Mas que não fossem. Quem pode fazer alguma coisa com o fraco elenco, aliás, todo de artistas de 1.^a, que tem hoje o Teatro Nacional? [in: *O Mundo* (Junho de 1913), apud: PINHEIRO 1929: 266];

O sr. Ministro indeferiu o requerimento porque não poderia diferenci-lo dentro da lei, mas não há dúvida de que a situação daqueles artistas é injusta, absurda, trabalhando para os seus colegas e arcando com o descalabro do Teatro, graças a um elenco mais do que insuficiente servido ainda por uma disciplina... modelar! [Ibidem, 267-268].

O Ministro do Interior indefere o pedido, mas Joaquim Costa e Inácio Peixoto, explorando com sucesso, durante o Verão, a revista *De capote e lenço*⁶⁷, retardam o seu ingresso no Nacional, razão avançada para a abertura tardia da época, com prejuízo financeiro para os restantes societários:

A época de 1913-1914 no Nacional, inaugurou-se com a peça de grande espectáculo, *A honra japonesa*⁶⁸.

(...).

A despesa da montagem da peça foi agravada com a tardia abertura do teatro, que só pôde inaugurar os seus espectáculos nos primeiros dias de Dezembro, pois que Inácio Peixoto e Joaquim Costa, que entravam na peça, estavam no Porto representando [*De*] *Capote e lenço*.

E como a peça ali estivesse dando resultado para as suas algibeiras, entenderam que não valia a pena sacrificarem os seus interesses, vindo para Lisboa, enquanto que os outros societários amargavam o trabalho de dois meses de ensaios, sem remuneração alguma, recebendo os escriturados e mais pessoal contratado integralmente os seus ordenados.

Calcule-se com que despesa abriu a época, tendo já hipotecadas todas as receitas do Carnaval! Isto porque àqueles dois societários não lhes convinha largarem o bolo que estavam comendo no Porto. [PINHEIRO 1929: 274-275].

Pinheiro, que assume o cargo de director de cena, alude à resistência observada entre os societários que se assumem “donos” da instituição, invocando em benefício pessoal “direitos inexplicáveis e absurdos injustificáveis”⁶⁹, em detrimento dos deveres. As formas desta resistência e do seu corolário – a indisciplina – são referidas à displicência e falta de brio no trabalho, nas situações, quer de ensaio quer de apresentação dos espectáculos, bem como à distribuição dos papéis, tanto reclamados como recusados. Circunstâncias que, somadas, acabam por reverter em desfavor do funcionamento do colectivo e da instituição, nomeadamente, o descrédito junto da imprensa, e, portanto, do público, a desmoralização, a precariedade financeira e o transcurso de quase um ano civil

sem repartição de lucros e sem proventos. Razões que levam o actor a pedir, em 1914, a demissão de societário⁷⁰:

A indisciplina no teatro era enorme, indisciplina que já vinha de longa data, porque cada um dos societários, entendia que podia fazer o que quisesse, arrogando-se direitos inexplicáveis e absurdos injustificáveis.

E apesar do meu pulso de ferro, aquelas senhoras e aqueles senhores, societários de ambos os sexos, julgando-se detentores e proprietários em vida do Teatro Nacional, manobravam na sombra e às claras o descalabro do teatro, com toda a corte das suas vaidades e das suas intrigas.

Diziam aos quatro ventos que estavam ali desde o *início*; que tinham direitos adquiridos; uns, pretendiam papéis por lhes *pertencerem de direito*; outros, rejeitavam-nos antecipadamente, antes mesmo de as peças serem distribuídas; ensaiavam a *rezar* os papéis, de chapéu na cabeça, véu na cara, golas de pele envolvendo o rosto, malas numa mão, chave do camarim na outra; vinham quando queriam e à hora que entendiam aos ensaios; abandonavam-nos quando entendiam e queriam, sem dar satisfações a ninguém; iam para a cena vestidas de camponesas com sapatos de salto à Luís XV; faltavam à cena nas noites de espectáculo e constantemente, só entrando quando a *campainha do alarme* retinia; não estudavam os papéis; faziam benefícios escolhendo peças que [não] poderiam dar dinheiro à Sociedade; e, por fim de tudo, com este desgraçado sudário, o meses passavam-se, não havia dinheiro para dividir e para acudir às despesas mais certas da vida! Havia 11 meses já, que não se dividia dinheiro algum! Um caos! Uma lástima! Uma vergonha! Uma miséria!

Tudo isto começava a indignar-me, a enojar-me, a revoltar-me e a sentir em mim que não tinha mais força para continuar no *langará* em que toda aquela gente vivia há muitos anos, e em que só eles sabiam viver, para terem a honra de se dizer *societários do Teatro Nacional*!

Já não podia mais! E no mês de Março, sentindo-me muito tosquiado, apresentei ao Ministro da Instrução, que ao tempo era o ilustre Dr. Sobral Cid, o meu pedido de demissão de Societário do Teatro Nacional. [PINHEIRO 1929: 278-279].

Deste modo, o memorialista discorre sobre os vários entraves que, logo no início da república, obstaram a uma substancial reforma do Teatro Nacional, destacando, entre os de maior peso, a resistência à mudança por parte daqueles que, já instalados e sobrevalorizando-se aos demais, não querem partilhar regalias e poderes, antepondo

interesses particulares em nome de princípios democráticos e de uma mal-entendida liberdade como estratégia de resistência a novas disposições; as decorrentes lutas e o extremismo de campos, cujo foco é o “espírito de seita” e de “vingança”⁷¹; o indiferentismo, por parte de outros, que resulta na inanição:

Em teoria, é certo, todos pensam, falam e propõem alvitre, mas chegada a hora da parte prática, levantam-se as discussões, opõem-se os prejuízos, a maneira de *ser e de ver* particular, e amarfanham e estiolam todo o movimento.

Há entidades marcadas, conhecidas e com interesses materiais que açambarcam todo o movimento reformador, desenvolvendo muda e talassicamente o entrave.

Ao presente, quando se pensa em legislar, antepõe-se logo o princípio de – liberdade!

Em nome desta grande conquista – a liberdade! – não deve haver leis e muito especialmente em arte! E todos tremem e tudo paralisa quando se pretende legislar para o teatro – Ah! O teatro! A grande arte liberal!

Para que se há-de exigir curso ao actor se ele é um homem livre? Para que se há-de pôr peias às companhias estrangeiras, se Portugal é um país livre?

Para que se há-de regulamentar o animatógrafo, os direitos de autor, os contratos dos artistas, as licenças sobre artistas estrangeiros, se a República Portuguesa é uma nação livre? [Entrevista de Rodrigues Laranjeira a António Pinheiro, in: *Bandarilhas de Fogo* (21-05-1911), apud: PINHEIRO 1929: 219];

O teatro [Nacional] poderá contar com o talento e o génio artístico de elementos que por aí andam dispersos?

- Sem dúvida alguma.

No momento determinado, em que todos sejam chamados a colaborar para o *grande fim*, estou intimamente convencido que todos, à porfia, consagrarão as suas faculdades artísticas em prol de tão alevantado empreendimento.

A deserção, o abandono, a indiferença, trazem o desprestígio e a inanição. [Ibidem, 220].

Mas também, e, desde logo, a falta de coragem da parte daqueles que, investidos de poderes executivos, não assumem a aplicação de reformas, a pretexto de nebulosidades legislativas; legislação que, quando não nebulosa, se atropela conforme as conveniências. Do mesmo modo, as sucessivas mudanças do executivo no Governo, não propiciam

acções de fundo. E, acima de tudo, a grande constante que não mudou com o regime: a recusa do Estado em financiar a actividade do Teatro Nacional – circunstância atribuída à falta de vontade política, contrastante, não só com o praticado entre outras nações, mas inclusivamente com a ideia da arte, em geral, e do teatro, em particular, enquanto descritores de uma nação: «Desenganemo-nos, a integridade da pátria não consiste só na independência do território. O que lhe vincula aquele carácter é a sua língua, a sua história, a sua literatura, a sua arte e, deixem-me ter este orgulho, filho da minha profissão, o seu teatro.» [PINHEIRO 1929: 223]:

[Referindo-se ao T. N.] Aquilo não tem, nem terá concerto enquanto nas cadeiras ministeriais da instrução e das finanças do nosso malfadado país se sentarem políticos sem o menor ideal estético, sem a menor noção de Arte, com A grande. Todos os que por lá têm passado, *todos*, têm afirmado e afirmam que o Estado não tem dinheiro para manter o Teatro Nacional, para fazer uma exploração directa do Estado. Desde 1846 até 1926, isto é, durante 80 anos, tem havido dinheiro para tudo... para tudo... menos o Teatro Nacional! [PINHEIRO 1929: 199];

E, a propósito das crises do Teatro Nacional e da protecção que o Estado sempre dispensou a este teatro, não o explorando nunca directamente e com a sua intervenção, por não ter desde 1846 até hoje verba para poder gastar com ele, insiro abaixo uma notícia publicada em *O Rebate* de 19 de Agosto de 1913, que é de uma alta e clara eloquência:

“Protecção ao teatro – Agora que está outra vez em crise o Teatro Nacional por motivos que nós sabemos, vós sabeis e que eles sabem, tendo cada pessoa que abanca num café a sua opinião sobre o caso do seu alvitre salvador, que em muitos casos é o de subsídio – louvado seja o Senhor, bendito e louvado seja! – vem a propósito consignar o que entre outras municipalidades das cidades abaixo indicadas, em França, dão como subsídio ao teatro.

Marselha dá 223 000 francos para uma temporada de seis meses; Leão, 300 000, para igual prazo; Nice, 400 000, para cinco meses; Bordéus, 180 000, para sete meses; Nantes, 150 000, para seis meses, e Toulouse, 150 000, para seis meses⁷².

A municipalidade que menos contribui dá ainda assim qualquer coisa como vinte e seis mil escudos para uma temporada de seis meses, todos os anos.

Paris subvenciona os seguintes teatros: Ópera, Ópera Cómica, Comédia Francesa, Odéon, Gaîté Lirique e Trianon Lirique”. [PINHEIRO 1929: 269-271].

Ainda que, em 1924, fosse promulgado um decreto atribuindo cento e cinquenta (150) mil escudos ao Teatro Nacional, no último artigo se declarava, porém, que “essa verba não podia ser consignada porque o Estado não estava habilitado a dispensá-la”⁷³. No final da época de 1924/1925, o empresário Lino Ferreira abandona a administração com perdas financeiras. Não encontrando o governo, para a época seguinte, outro empresário que se habilitasse à mesma situação, o ministro da Instrução Pública promulga novo decreto “retirando os 150 contos de subvenção (que nunca tinha dado)”⁷⁴, e entrega a exploração do Teatro à Sociedade Artística⁷⁵. Disposições que acabam por afastar, logo no início da época (1925/1926), dois societários⁷⁶, ocasião sempre acompanhada de campanhas de descrédito da instituição na imprensa.

Pinheiro que, na qualidade de representante do Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional integra o Conselho Teatral, é de novo admitido actor-societário⁷⁷ em 1925, e convidado ao exercício de ensaiador e director de cena. As mesmas contingências se deparam: espera-se que os societários, sem subvenção estatal e equiparados a uma empresa do mercado, sejam “sacerdotes, mártires e santos”⁷⁸ na redenção artística do teatro, exigindo-se-lhes, em troca da cedência do espaço, uma bitola acima das demais companhias. Se levam à cena um original, ou falta o público ou a crítica “cai-lhe[s] em cima”⁷⁹, se não levam, combatem-se as peças por traduções e por não cumprirem os desígnios de um Teatro Nacional. O próprio comissário adjunto do Teatro (ainda que não efectivo), vem à imprensa invectivar de “imoral”, a peça escolhida⁸⁰ para o Carnaval, e, os intérpretes, de “ínfimos comparsas de barracas de feiras”. “Só se for pela forma como são remunerados!”, replica o cronista, acrescentando: «Parece mesmo que o sr. José Sarmento quer, sobretudo, desviar o público do Nacional!» [Tomás Ribeiro Colaço, in: *O Dia* (07-02-1926), apud: PINHEIRO 1929: 446].

Nas persistentes campanhas jornalísticas de descrédito, divisam-se grupos de pressão, afectos a autores, tradutores ou a companhias, todos com interesse naquele Teatro⁸¹, e todos concorrendo para “o barulho feito em torno da crise e para que esta seja avolumada”⁸². Entretanto, as montagens não se traduzem numa compensação financeira⁸³, incitando divisões internas (“casa onde não há pão...”⁸⁴), bastamente reclamadas nos jornais, e, por fim, à saída de outros dois societários⁸⁵ – o que acaba por inviabilizar um empréstimo que permitiria o prosseguimento da temporada⁸⁶. A sociedade artística pede então solvência ao ministro, que a aceita, consentindo que “os antigos societários explorem o Teatro até ao final da época, dado que nesta altura se veriam privados de encontrar colocação em qualquer outro teatro”⁸⁷. Os actores que optaram por

permanecer⁸⁸, arcavam com as responsabilidades monetárias. Apareceram financeiros, contrataram-se artistas⁸⁹, os alunos da Escola deram uma apreciada “ajuda” nos espectáculos⁹⁰. Feitas as récitas e os bailes do Carnaval, “alguns financeiros meteram o dinheiro na bolsa e... foram-se, deixando entalado um outro financeiro que entretanto apareceu”⁹¹. Este, por sua vez, depois de uma peça que “agradou e deu dinheiro”⁹², desapareceu também, “ficando a dever a quase todos os artistas”⁹³. Em Maio de 1926, a nova montagem “manteve-se”⁹⁴, seguida, porém, do egresso de outros actores societários⁹⁵. Uma derradeira tentativa, gorada financeiramente⁹⁶, leva os restantes a fechar o teatro e a entregá-lo ao Estado. Em epílogo aos acontecimentos, Pinheiro cita Norberto Araújo que compara os acontecimentos em torno do Teatro Nacional a uma epidemia de antagonismo destrutivo e irresponsável que então grassava no país – sendo o próprio crítico dos que mais contribuía para a situação –, manifesta no exibicionismo verborreico da imprensa e da crítica teatral, que, assim, abusava da sua força, à imagem de uma ditadura – a mesma que, então, se impunha pelo Golpe Militar de 28 de Maio de 1926:

(...) é demais tanta epístola, tanta declaração, tanto movimento jornalístico, numa terra tão pequena, onde mais são precisos estímulos, conjugação de esforços, unificação de vontades, do que palavreado.

Como os políticos, todos têm sobre o teatro opinião, e por ela sacrificam tudo. As pessoas mais circunspectas estão a ser vítimas desta epidemia.

E constatamos que, tal qual na política, todas as cartas, todos os artigos, todos os escritos, todas as doutrinas, levam uma chancela de interesse, de despeito ou de razão pessoal.

E, entretanto, a crise no teatro continua!

(...).

Aqui declaro que admiro profundamente os artistas, os empresários, os comediantes, os verdadeiros lutadores do teatro.

(...).

E um artista, que estuda, que não improvisa, que se consome a trabalhar e às vezes sem ter dinheiro, sequer, apara as elementares exigências teatrais, que faz do teatro uma profissão (...). (...) um artista que passa todo o ano a representar, a ensaiar, conforme seus méritos ajudam e as circunstâncias materiais da companhia consentem, e passa igualmente todo o ano a apanhar tarefa, por dá cá aquela palha, sem um estímulo, uma ajuda, uma correcção simpática – e tudo isto, calados! Em silêncio!

(...).

Damos péssimos exemplos. Exibimo-nos muito mal e muito mal caracterizados...

Acabo este artigo ligeiro e espontâneo, com um apelo à imagem e semelhança política: “No teatro português há hoje uma ditadura: a da crítica. Tanto pode ser um bem, como pode ser um mal. Já que a ditadura está tolerada, e autores, comediantes, empresários estão em desgraça de opinião e de vontade, essa ditadura que não faça mais mal do que já tem feito, e se lance à construção de uma obra que não seja só de palavras. Até aqui a crítica tem dado um mau uso à sua força. É tempo de começar a cumprir a sua missão: inspirar e corrigir e não desbaratar pela certeza da impunidade. [Norberto de Araújo, in: *Diário de Lisboa* (10-12-1926), apud: PINHEIRO 1929: 476-477].

Após a dissolução da sociedade artística, o Grémio dos Artistas Teatrais e a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses⁹⁷, “tomaram sobre os ombros a campanha de solicitar ao Governo a reforma do Teatro Nacional”⁹⁸, convocando, para o efeito, um comício, no dia 28 de Fevereiro de 1926, no Teatro Avenida, a fim de expor as respectivas moções⁹⁹ e constituir uma comissão para a sua apresentação ao ministro da Instrução Pública e ao Parlamento. A sessão surge na sequência do decreto relativo à dissolução da sociedade artística e consulta do Governo ao Conselho Teatral no sentido de este se pronunciar sobre as bases de adjudicação do Teatro, circunscrevendo, deste modo, e “sub-repticiamente”, o âmbito deliberativo deste organismo¹⁰⁰. Por outro lado, verificava-se uma cisão no Conselho Teatral¹⁰¹, cuja maioria – “com intuitos inconfessáveis”¹⁰², em torno “de interesses políticos e sentimentais”¹⁰³ – se pronunciara pela adjudicação do Teatro; circunstâncias que se prefigura enquanto “resistência passiva”¹⁰⁴ à reforma.

As propostas de ambos os sindicatos convergem na reivindicação da exploração directa do Estado e atribuição de um subsídio para montagens – condição *sine qua non* para a existência de um Teatro Nacional –, bem como na exclusividade da dramaturgia nacional, salvo as devidas excepções¹⁰⁵. Nas bases da reforma adiantada pelo Grémio dos Artistas Teatrais, representado por Pinheiro, acautelam-se ainda procedimentos nos âmbitos da Administração e Fiscalização, Conselho de Leitura – acusado de nepotismo¹⁰⁶ – e, Quadro Artístico e Auxiliar, eximindo-se, “por enquanto”, de se pronunciar sobre os direitos de autor, o Cofre de Subsídios e Socorros e a Escola da Arte de Representar¹⁰⁷. O Conselho Teatral acaba por votar a favor da exploração estatal, todavia, já no contexto da

instauração de um regime ditatorial no país, a decisão acaba por ser contrariada – circunstância que leva a que o memorialista se despeça das lides de síndico:

O Conselho Teatral continuava a reunir e decidiu que o Teatro devia ser explorado por conta do Estado.

Mas, no mesmo Conselho, o ilustre Director Geral das Belas-Artes¹⁰⁸ disse que o governo não gastava um centavo com o Teatro e que a reforma só... talvez ... lá para as calendas gregas.

Pedi logo a minha demissão do Conselho, da Comissão Oficial do Grémio e vim para casa, mais uma vez desiludido e arrependido de ter-me metido mais uma vez em lutas e de ter ido esgrimir... com os moinhos. [PINHEIRO 1929: 473].

Em Abril de 1929, Pinheiro é ainda, e pela última vez, convocado pelo Ministro da Instrução Pública para integrar uma comissão¹⁰⁹ destinada ao estudo das “bases de reorganização”¹¹⁰ do Teatro Nacional, não já na condição de síndico, mas de “actor e professor do Conservatório”¹¹¹. Embora antevendo os mesmos trilhos repisados – ensombrado pela notícia da entrega ao ministro das bases do concurso para a adjudicação do Teatro, bem como, pela demissão do respectivo comissário do Governo¹¹² – não deixará de estar presente em defesa de ideias que nele sobreviveram ao embate dos tempos, descrente, porém, quanto à significância do seu contributo ou à mudança da situação: «(...) lá irei, *oficialmente*, com as mesmas ideias e os mesmos pontos de vista *particulares*, ainda mais uma vez. Seja tudo... *ad majorem bacchem gloriam*”¹¹³!» [PINHEIRO 1929: 479, Nota]. De facto, em Dezembro, o Teatro Nacional era adjudicado à Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, empresa que se manteve concessionária até ao incêndio do edifício, em 1964.

A formação do actor e o Conservatório

Após a mudança de regime, o ensino de teatro foi alvo de uma reforma, instituindo-se, em 1911, a Escola da Arte de Representar, à qual é conferida autonomia administrativa¹¹⁴. As propostas do plano curricular são inspiradas “em modelos muito próximos do plano de estudos de António Pinheiro”¹¹⁵ para o Curso Livre da Arte de Representar, em funcionamento um ano antes, no âmbito do sindicato – a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos¹¹⁶. O decreto¹¹⁷ que institui a nova escola ecoa ainda as considerações tecidas por Pinheiro sobre o estado do ensino do teatro e a necessidade de adaptação à pedagogia coeva, publicadas em 1909, no *Teatro Português: arte e artistas*

(capítulo «Vocação e arte»), e evoca as conclusões apresentadas pelo sindicato, no âmbito do Grande Congresso Nacional de Lisboa, em Junho de 1909, sobre o *Teatro português na actualidade*, assinadas por António Pinheiro e José Simões Coelho, entre as quais se defende a criação de novas disciplinas curriculares. Feita sob a presidência de Teófilo Braga – ele-próprio um positivista da Geração de 70 –, embora obedecendo a restrições económicas e, portanto, garantindo “o mínimo de providências”¹¹⁸, a reforma converge nos intuitos defendidos pelo actor, largamente envolvido na questão teatral e pedagógica, não só de estabelecer bases científicas para o ensino do teatro, como de corresponder a estéticas em processo de afirmação, a exemplo do naturalismo. Entre as disciplinas curriculares introduzidas, consta aquela que Pinheiro virá a leccionar durante quase três décadas – Estética e Plástica Teatral – de há muito integrada nos programas europeus¹¹⁹. Nesta, o actor dá vazão, quer às correntes pedagógicas europeias, quer a um pensamento próprio de aplicação de conhecimentos adquiridos (enquanto estudante) na área da medicina ao teatro – designadamente, nas vertentes atinentes à anatomia plástica e ao corpo em acção –, legando-nos desta experiência um volume publicado (*Estética e Plástica Teatral*, 1926), cuja programada continuação não se chegou a verificar¹²⁰.

Na sua acção de publicista, Pinheiro chama a atenção, não só para a necessidade da reforma do ensino, mas, inclusivamente, para a necessidade de uma formação específica, teórico-prática, do actor profissional – esta última, longe de reunir consensos. Apesar da instituição na década de 1830 do Conservatório, o seu funcionamento não foi regular, assistindo-se a períodos mais ou menos longos de inactividade¹²¹. Circunstância que não deixaria de dar reforço à tradição da formação do actor profissional em palco, provida pelo ensaiador, como bem atesta Isidoro, que, nesta qualidade, no Teatro Variedades, em 1858, dá lições aos discípulos, seguindo uma prática já instituída pelo ensaiador do Ginásio, António Romão Martins. Deste modo, compreende-se o vocativo de “mestre” atribuído ao ensaiador, na maioria das vezes, também ele um actor com maior experiência:

Estabeleci por esta ocasião o uso de dar lições aos discípulos escriturados, e até mesmo, não escriturados, empregando um sistema que tinha aprendido com o ensaiador que tinha deixado o Ginásio, o sr. António Romão Martins, e, ou porque o sistema fosse eficaz, ou porque os discípulos tivessem em si os elementos precisos, o caso é que, passados dois anos de prática, apareceram com as vantagens que o público tem reconhecido os excelentes actores Maggioli, Joaquim d’Almeida, António Pedro,

Vidal, Bernardo Arjões, Eduardo, a menina Barbosa e mais três senhoras que outros interesses chamaram à vida doméstica. Ainda hoje os actores Maggioli e António Pedro, por delicada modéstia, me dão a sério o tratamento de mestre. [FERREIRA 1876: 51-52].

A prática instituída de formação no palco; a ênfase na aptidão natural e vocação artística do actor, de tradição romântica; a persistência da identificação do Conservatório a um ensino retrógrado e ineficaz, mesmo após a reforma; a generalizada prática de uma aprendizagem informal nos circuitos de teatro de amadores; a hegemonia do teatro de revista e a incursão de novos contingentes na profissão à revelia de saberes artísticos, já para não falar na elevada taxa de analfabetismo no país, prolongam as resistências em torno do ensino de teatro. Por outro lado, a impreparação do actor que se quer profissional, embate em imperativos de ordem estética, no caso, a naturalista, e na necessária vinculação de práticas a dinâmicas, quer individuais, no que aos processos de composição diz respeito, quer colectivas, na reavaliação do espectáculo enquanto conjunto produtor de significância, cujo corolário é a valorização dos atributos conferidos à função de direcção.

É neste contexto que Pinheiro anota a falta de formação dos actores no início do século XX, entendida como uma normalidade no meio profissional, a exemplo da anuência de duas forças de influência – os empresários e os críticos de teatro. Acresce a esta circunstância a realidade do analfabetismo¹²² referida aos palcos e, embora não associada explicitamente ao teatro musicado, fortemente indiciada a este meio, onde, no rescaldo da saída do Teatro D. Amélia, o memorialista ensaiou e se apresentou num repertório de revistas e de operetas¹²³ entre 1910 e 1911, nos teatros Apolo¹²⁴, Moderno (nos Anjos)¹²⁵ e Avenida¹²⁶:

- Não haverá possibilidade de se evitar a invasão dos analfabetos na cultivação da arte?

- Decerto que sim. É preciso, porém, que as Empresas não os aceitem, que a imprensa não os tolere e que o público queira fazer justiça.

Ainda há pouco tempo me defrontei com uma criatura, com certas disposições para o teatro e crassamente analfabeta. A empresa impingiu-ma para eu a ensinar, o público ovacionou-a e a imprensa elogiou-a.

Quando lhe disse por que não aprendia a ler, respondeu-me – “que não estava para maçadas!”. E lá está contratada noutro teatro onde o ensaiador lhe há de meter o *papelinho* às marteladas no ouvido... e há de agradar (1).

[(1) N. A.] Creio que hoje essa senhora já sabe ler; canta só fados e tem ganho excelentes ordenados que eu nunca ganhei nem ganharei. [Entrevista de Rodrigues Laranjeira a A. Pinheiro, in: *Bandarilhas de Fogo* (25-11-1911), apud: PINHEIRO 1929: 221].

Ainda que expesso num tom entre o sarcástico e o anedótico, o depoente dá-nos a ver algumas das implicações na prática, não só do analfabetismo, como do próprio desconhecimento da língua. No primeiro caso, menciona o fenómeno da deturpação de palavras que a oralidade, sem o referente escrito, pode gerar, exemplificado no decurso de um ensaio da revista *Sem rei, nem roque*¹²⁷ e referido ao grupo de coristas que personificam as Borboletas. Estas, não atendem à chamada à cena, pelo ensaiador, quando este profere correctamente o substantivo identificativo do seu conjunto, optando Pinheiro por pronunciar “brabulêtas”, de modo a ser atendido¹²⁸: «Entraram logo todas em cena, saracoteando-se, dançando animadamente, braços ondulantes, corpos requebrados, dentes à mostra, cantando: – *Nós sêmos as Brabulêtas!*» [PINHEIRO 1929: 194]. A iliteracia e desconhecimento da língua também podem levar a problemas de comunicação, como no caso referido a um ensaio no T. D. Amélia e à indicação de que os movimentos em cena de três actrizes seriam iguais, e, portanto, uniformes: «Ao que uma delas, a C. N., a mais senhora das três, muito formalizada e furiosa me respondeu:/ – Uniformes? Só se o guarda-roupa os fizer, que eu não os faço!» [PINHEIRO 1929: 161].

Entre os nove memorialistas, só Abranches e Pinheiro frequentaram o Conservatório, que a primeira não chega a concluir. O percurso de Carlos Leal, no princípio da década de 1890, é paradigmático da iniciação da generalidade dos actores, fazendo, no circuito do teatro de amadores, a sua escola (o “curso preparatório”¹²⁹), progredindo para os “palcos mais vastos dos amadores consagrados”¹³⁰ – eventualmente, já com direito à publicação de um “retrato nos semanários da especialidade”¹³¹ –, e acedendo, depois, ao teatro profissional. Prática, cujo prolongamento no século XX, Pinheiro associa inclusivamente ao alastramento do teatro de revista, subsumido ao teatro alegre: «Mas, o nosso teatro *actual*, só tem em mira fazer rir o público e daí a facilidade de processos para a sua consecução.» [PINHEIRO 1929: 222]:

Quem entre nós (falamos na generalidade) se dedica à profissão de artista dramático, não procura a Escola da Arte de Representar, nem o mestre onde possa ir fazer a aprendizagem da arte que vai professar.

Começa por amador dramático, quando começa, e um dia, depois de considerado amador distintíssimo, apresenta-se com toda a bagagem artística dos amadores a reclamar um lugar de actor em qualquer dos nossos teatros; ou então, sai do escritório onde está empregado, larga os galões de militar, abandona a escola onde estudava, deixa o homem com quem vivia, aparece no teatro e diz com todo o deslante: – Aqui estou!

Estreia-se. A crítica louva-lhe as qualidades, classifica-o de *promessa*. E esse indivíduo, desconhecendo a sua língua, na maioria dos casos, ignorando por completo a multiplicidade de leis e regras que dirigem a *arte de dizer* e a *arte de representar*, continua a sua carreira artística decorando os papéis, sem cuidar do que seja uma *individualidade*, atirando-se às paixões por meio de gritos e de berros, esbracejando em vez de gesticular, pintando a cara para fazer *tipos* e *tipões*, sem cuidar do que seja a *fisionomia* e a *mímica de expressão*; e, se por acaso, convive no café com dois ou três críticos que o *lancem*, rapa o bigode, põe um monóculo, calça umas luvas, manda fazer bilhetes de visita, dizendo: fulano tal – actor –, é atirado para o *ensaiador* que o *ensine*, para ele ganhar dinheiro, e ei-lo feito actor! [PINHEIRO 1924: 65-66].

Abranches, que se narra instada por Emília das Neves a frequentar o Conservatório, onde se conservou por dois anos, denota a polémica corrente entre formação e vocação, concluindo que os actores mais ilustrados não são os que mais se destacam na profissão, e desvaloriza o curso, que não chegou a concluir, em termos de lhe parecer não ter feito “grande falta”:

Quando completei dez anos, Emília das Neves, que não tinha vasta cultura, lembrou à minha Mãe a necessidade de me matricular no Conservatório, e, para melhor a convencer, argumentou, pondo na sua voz uns laivos de tristeza:

- Olhe que um artista sem instrução é como um lindo cofre... sem nada lá dentro!

(Hoje como ontem, regista-se que não são as mais ilustradas, as maiores...), e entrei para o Conservatório. [ABRANCHES 1947: 47-48];

Estive no Conservatório apenas dois anos. Os teatros precisavam de todas as horas que eu lhe[s] dava... tive que sair antes de terminar o curso. Também, parece

que me não fez grande falta... O meu colega Carlos Santos, que é actualmente distintíssimo professor do Conservatório, como foi o seu ilustre pai, afirma com toda a sua autoridade que o Conservatório não faz actores... [Ibidem, 50].

Leal também dá voz às ideias correntes de resistência à formação em teatro, fazendo sua a opinião de Emilio Thuillier¹³² sobre a inutilidade do Conservatório, embora, o actor espanhol aponte contraditoriamente como modelos na arte, dois actores que não dispensaram uma formação, respectivamente, no *Conservatoire* (Coquelin) ou em lições junto de mestres (Henry Irving¹³³)¹³⁴. E, no mesmo sentido, invoca de Fialho de Almeida, declarações feitas numa entrevista, em 1906, na qual põe em causa a instituição, tecendo uma generalização perfunctória quanto à improficuidade, quer dos professores (entre os quais, João Rosa¹³⁵, referido pela relativa gaguez), quer dos alunos (descritos enquanto “mediócrs”). O memorialista, que, ao contrário do polemista, não pretende, como já referido, levantar celeumas, elide da mesma entrevista declarações em que Fialho subscreve a abolição do Conservatório, bem como a ideia da dispensabilidade de uma formação teórico-prática, a exemplo de actores da geração romântica para os quais invoca uma proveniência social de carência, sugerindo, numa linha anti-diderodiana, a identificação da capacidade de exteriorizar ao próprio processo de experiência de sentimentos ou de paixões. Por se tratar de um autor bastante referido entre os memorialistas¹³⁶, cujas ideias mereceram atenção e circulação, transcrevemos, suplementarmente, a parte não citada pelo actor com referência ao assunto:

Já Fialho de Almeida dizia, em Setembro de [1906], a propósito do teatro de D. Maria II não corresponder ao fim para que fora criado:

“Desde que o Conservatório dramático foi instituído, até hoje, não tenho notícia de nenhum grande artista dramático que lá tenha sido educado; até ia dizer que não saem de lá senão mediócrs. Ainda há anos dois professores de declamação encarregados de ensinar a mocidade a bem pronunciar o português eram ambos gagos.”¹³⁷ [LEAL 1920: 138];

- (...). É quase certo que, por melhores que sejam os professores, o Conservatório continuará a enfermar dos males de até hoje[sic], parecendo ser já tempo de o declarar uma *blague* ridícula, até que algum [João] Franco o suprima de vez.

- Pelo visto, com o que nada sofria a arte...

- Em todos os tempos do teatro português os grandes actores e actrizes se fizeram na rua, em plena multidão, estudando e observando a vida em plena liberdade, ao invés de estarem a ouvir respeitáveis professores de cinquenta anos, com que intensidade vulcânica se devem exprimir as paixões dos vinte anos – que eles provavelmente nunca sentiram. Manuela Rey, Emília das Neves, Emília Adelaide, etc., estudaram a ciência de visionar tipos dramáticos em laboratórios psicológicos – que eu até tenho vergonha de dizer: – Taborda era tipógrafo; António Pedro, carpinteiro; Adelaide Douradinha, lavava casas; Adelina Abranches, filha de uma hortaliça do Campo Santana¹³⁸, e foi aí, em plena multidão, sofrendo, trabalhando e chorando, que esses grandes artistas surpreenderam da vida os lances, que com tanto brilho souberam exteriorizar. [Fialho de Almeida, entrevista publicada n’*O Mundo* (30-09-1906), apud: ALMEIDA 1925: 15-16].

No reforço destas ideias, Leal refere, em 1920, uma série de novas “revelações”¹³⁹ no teatro declamado que não frequentaram aquela instituição (“não constando que qualquer deles passasse pelas austeras aulas do Conservatório”¹⁴⁰). Conquanto admitindo haver entre a classe “muita inteligência mal aproveitada por esses palcos, principalmente no teatro popular, onde aparecem com assiduidade”¹⁴¹, na sua opinião, tal se deve à falta de ensaiadores, imputando a esta figura uma função formativa: «Ensaiadores, ensaiadores é que faltam; pois para se fazer artistas não basta que os autores lhes escrevam grandes papéis (...).» [LEAL 1920: 31].

É precisamente contra a falta de formação e a sua colmatação pelo ensaiador, de quem se espera uma incumbência formativa, que se insurgem os depoimentos de Augusto Rosa e de António Pinheiro. Ambos actores e ensaiadores, reclamam a existência de um saber específico e de técnicas que devem constituir a formação básica de um actor profissional (aquele que auferir proventos pela sua actividade), assim como a distinção entre o professor e o ensaiador, nas respectivas funções formativa e orientativa. E denunciam a deturpação do que deveria ser um ensaio: uma acção que visa a afinação do espectáculo no seu conjunto, transformada, na prática, num treino de actores (“picadeiro”), com o que isso implica de prejudicial às dinâmicas de trabalho:

(...). É necessário, porém, que aqueles que ensino saibam que o meu lugar de director artístico não tem por obrigação ensinar a representar. O teatro não é um Conservatório onde haja a obrigação de ensinar: emissão de voz, gesticulação, maneira de andar, inflexões, atitudes, e muitas outras coisas, tudo conforme as variadas

personagens de um repertório. Não, o teatro é um lugar onde o director artístico tem apenas o dever de dar um conselho, fazer uma observação, discordar da maneira por que um actor interpreta um papel, indicando outra que lhe pareça melhor, explicando o motivo por que assim o entende, fazer, enfim, a afinação de um espectáculo, com um bom e agradável conjunto. Tudo o que não seja isto é exercer o professorado, e um director artístico não é um professor. (...).

(...).

Todo o artista que está contratado numa companhia e desempenha primeiros ou segundos papéis, recebendo proventos à altura desses papéis (...), deve saber o bastante para não precisar do ensino que se faz no Conservatório.

E, apesar de isto ser assim, eu, confesso, tenho sido, por amor à minha arte, mais vezes professor do que simples director artístico. [ROSA 1917: 97-98];

«(...) se alguns dos que começam, ali tivessem ido buscar [Conservatório] as primeiras noções de uma arte tão complexa, os ensaiadores não teriam, na vida prática do teatro, em vez de *ensaiar* peças, de *ensinar* os artistas a articular, a andar, a colocar a voz, o tom, o modo, as inflexões, expressões, atitudes, etc.

E aí! do ensaiador que não ensinar. É porque não sabe!

Mas para *ensinar* há uma Escola, com *professores*! É ali que se vai aprender. O *ensaiador ensaia*, o *professor ensina*! Assim é que está certo!» [PINHEIRO 1924: 63].

A este propósito, quando se muda para o D. Amélia, em 1902, Adelina atribui ao ensaiador, Augusto Rosa, a anulação de vícios ou defeitos herdados na já longa carreira teatral: «Tive um *picadeiro* colossal para me libertar, logo de início, de defeitos adquiridos durante 20 anos de trabalho *à solta* (...)» [ABRANCHES 1947: 183]; exemplificando com o ensaio do espectáculo em que se estreia no referido teatro, *As proezas de Richelieu*. Neste sentido, refere a paciência daquele, à qual poderíamos acrescentar a dos próprios colegas que, porventura, assistissem aos ensaios, bem como a exaustiva repetição e acompanhamento da composição ao pormenor. E, embora num certo momento apresente como justificação para tão aturado trabalho o requinte da figura a desempenhar, não deixa de dar de si a imagem de “barro bruto” e de equiparar o ensaiador a um “escultor” da personagem que lhe cabia:

O meu papel no Duque de Richelieu era erçado de dificuldades porque, não obstante a sua malícia, tinha que ser interpretado dentro de uma linha de requintada finura e elegância de atitudes...

Valeu-me em tais apuros Mestre Augusto Rosa. Com brandura, mas com decisão, agarrou no barro bruto que eu era e entrou de o modelar, com paciência de Job... Passei horas a repetir um só acto, às vezes, uma só cena. As reverências à Luís XV, o jeito de pegar na ponta dos dedos das damas, o fino sorriso, o leve pisar, tudo me foi ensinado por esse admirável artista com minúcias de escultor que anseia por realizar uma obra-prima! [ABRANCHES 1947: 184].

Já depois da reforma de 1911, Pinheiro dá conta do que entende ser a persistência de um generalizado preconceito à volta do Conservatório (correntemente assim denominado, apesar da mudança de nome)¹⁴². Embora admitindo insuficiências (“males”¹⁴³) no seu funcionamento, refuta os argumentos que contra este correm, a começar pela confusão entre formação e vocação e a acabar na improficiência de professores – na sua maioria, actores de comprovado mérito¹⁴⁴ –, e de alunos¹⁴⁵:

[Referindo-se ao Conservatório, quando o frequentou, entre 1885 e 1887]

Que diferença da Escola da Arte de Representar! E, apesar de tudo, quantas más vontades da crítica, dos governos, dos artistas e, caso, estranho, até dos próprios alunos!

O que toda a gente tem de se convencer, e daqui não há que sair, nem negá-lo, é que todas as Escolas de Arte não dão vocação, ensinam os princípios básicos de qualquer arte, encaminham o estudo e a maneira de trabalhar.

Muito teria que dizer da Escola da Arte de Representar, cujos benefícios e proveitosos resultados ninguém os quer ver nem avaliar. Mas, o que é fora de dúvida é que por esses palcos estão espalhados alguns alunos que não envergonham a Escola, nem maçam os ensaiadores. [PINHEIRO 1924: 60].

À ideia da providência da vocação e da inspiração, Pinheiro contrapõe a insuficiência destas no exercício da profissão artística e a imprescindibilidade da aquisição de saberes e técnicas que enformam uma “ciência”¹⁴⁶, à qual, só depois de adquirida “a sua aplicação imediata e justa”, se pode “determinar as excepções”, ferramentas fundamentais, também, à formação de uma consciência que permita ao artista escolher “o caminho por onde enveredar”. Num discurso pautado pelo cruzamento entre

uma linguagem romântica e termos modernos – em que o Génio, a Inspiração e o Fogo Sagrado, se transmudam na Imaginação e no Gosto (Estética), susceptíveis, como todas as faculdades humanas, de educação e de cultura, e indispensáveis ao trabalho de representação do Ideal numa Forma Sensível¹⁴⁷ – o memorialista recorre ao símile da pintura, da escultura e da música. Neste propósito, equipara a preparação do actor profissional à de um músico, cujos requisitos vão da interpretação de uma pauta musical ao domínio técnico do instrumento: «O músico profissional não pode ser executante sem saber solfejar e sem conhecer a técnica do instrumento. Tocar de ouvido, não é ser músico. *Representar de ouvido*, não é ser comediante.» [PINHEIRO 1929: 221]¹⁴⁸. E compara o ensaio de uma orquestra ao ensaio em teatro, evidenciando a inoperância de o maestro ensinar as bases técnicas de um instrumento musical – no caso do teatro, as que se relacionam com o corpo e a voz do actor – em ambos os casos, tratando-se do “apuramento” e da “estilização” de um significante mais lato – a peça musical e o espectáculo:

Quem se apresenta numa orquestra a tocar violino ou qualquer outro instrumento não espera que o maestro lhe ensine a tocar esse instrumento. Há-de saber tocá-lo! Francisco de Lacerda¹⁴⁹ não vai *ensinar* a tocar os seus executantes. Apura, estiliza, *ensaia* as obras (...).

Nos nossos teatros é diferente! O ensaiador passa a maior parte do tempo a ensinar a tocar o instrumento a muitos que têm a extrema audácia de se lhe apresentarem sem saber absolutamente nada da sua arte e do seu instrumento!

E querem logo ser solistas!

(...).

Todas as Belas-Artes têm princípios certos, máximas fundamentais, leis justas, que são os guias seguros, as bases sólidas em que assentam todas as manifestações artísticas e que são consideradas como ponto de partida para o artista modelar, de braço dado com a Inspiração, a sua obra de arte. [PINHEIRO 1924: 63-64];

Nas Belas-Artes, se bem que o Fogo Sagrado seja a qualidade primacial do seu cultor, não é esse dote o único factor a cooperar na obra. Há que atender às leis gerais a que acima nos referimos e com o seu auxílio e presença, determinar-lhe as excepções e a sua aplicação imediata e justa. [PINHEIRO 1924: 64];

Quem entre nós se quer dedicar à Pintura, à Escultura, à Música, procura a Escola de Belas-Artes, a Escola de Música, ou, quando não queira frequentar essas duas escolas oficiais, um mestre da especialidade, a fim de colher as primeiras noções, as primeiras leis que lhe hão-de desbravar o caminho por onde enveredar. Se o pretendido artista não recebeu da Natureza o Fogo Sagrado, a Inspiração, a Vocação, nunca atingirá as culminâncias geniais da Arte, mas o certo é que saberá ser correcto, consciencioso e, pelo menos, nunca ignorará como acima dissemos, o *abc* da sua Arte. [PINHEIRO 1924: 65].

À formação do actor Pinheiro associa, ainda, a capacidade de estudar e o conhecimento de fontes onde se possa documentar no prosseguimento da criação artística, sob pena, na sua ausência – e na perspectiva naturalista –, da incapacidade de composição interna de uma personagem (“individualidade”) e subsequente dependência do ensaiador, de quem o actor se torna num “modelo simiesco”, comparado a “um disco de gramofone”, resumida a intervenção própria à decoração dos papéis e à caracterização externa da personagem (“pintar a cara”¹⁵⁰). Formação que implica, do mesmo modo, o desenvolvimento de um pensamento crítico, fundamental para o que entende ser a missão civilizacional do actor, nas suas palavras: “a nítida compreensão do alto fim artístico e social que [é] chamado a cumprir”¹⁵¹:

É curioso ver o que se chama em teatro um *ensaio de apuro*, no qual os artistas deverão apresentar a resultante dos seus estudos, dando vida, revelando e revelando o ente humano que terão de reproduzir.

Em vez disto, o artista apresenta-se, se é *estudioso*, com o seu papel de cor, quando se apresenta... e basta! Resumiu-se nisto todo o trabalho artístico! E apresenta-se contente, satisfeito, ancho!

Começa, então, para o ensaiador, o mais penoso e amargurado dos trabalhos! O estudo que o artista deveria fazer, é o ensaiador quem terá de o suprir; ensinando palavra por palavra e metendo o artista em *picadeiro*, como se diz em linguagem pitoresca de teatro. [PINHEIRO 1924: 66-67];

Não se pretende que o actor seja um enciclopédico, mas que tenha, ao menos, o conhecimento das leis e princípios da sua arte e que saiba quais as fontes onde ir buscar material para o seu tão árduo quão penoso e complexo trabalho.

Só assim terá consciência do que executa; só assim, pelo estudo aturado, pela observação da natureza, pela reflexão discreta e aplicada, poderá realizar uma

individualidade, dando-lhe o cunho de arte, que o Fogo Sagrado transformará em criação.

E depois, como é humilhante para o artista que se preza, não saber *estudar*, e ter de viver na dependência absoluta do ensaiador, e em vez de apresentar ao público e aos colegas uma obra sua, um *estudo* observado, uma criação vívida, ter de baixar à triste condição, como já dissemos, de disco de gramofone e de modelo simiesco da voz, inflexão, gesto e andar do ensaiador. [Ibidem, 69-70].

Na ilustração da resistência à formação teatral, assim como do seu prolongamento nas duas primeiras décadas do século XX, Carlos Leal aponta a influência do cinema mudo no teatro de revista, e o aparecimento de actores que, sem formação ou experiência, compõem por imitação do grande ecrã. Denunciando o que entende ser um fenómeno de arrivismo na classe, destaca o sucesso destes junto de um público já familiarizado com os referentes do animatógrafo, bem como junto das empresas, auferindo ordenados elevados, a exemplo de Nascimento Fernandes¹⁵², cuja personagem Savalidade na revista *O 31* (de 1907) é descrita como “apalhaçada”, à imagem de Charlot e personagens similares, privilegiando uma linguagem física, pela exploração do acrobático e da máscara, em detrimento da palavra, e por esta razão referida como “anti-teatral”:

Nascimento Fernandes, que ainda há pouco era o anti-teatral *Savalidade* – como lhe chamavam – tendo aliás, percursoros num género que os alfacinhas desconheciam e que ainda alcunham de *apalhaçado*, é hoje, nem mais nem menos, do que um belo artista do género chamado *americano*, que o nosso público já vai compreendendo pelas amostras do cinematográfico, onde tem rido com os diversos Charlots, Polidoro e Cretinetes, porquanto os grandes cómicos da língua inglesa são todos assim.

Nascimento Fernandes não podia deixar de vingar, alvoroçando o público, por isso que dispõe de esplêndidas qualidades acrobáticas e de uma máscara cómico-séria, que tanto basta para torná-lo um eleito do riso. Começou por *quebrar pratos*, depois fez-se sem esforço um belo bufo. (...). Ficam-lhe abertas de par em par as portas do teatro, onde não substitui o saudoso Alfredo de Carvalho, mas em que lhe sobram qualidades de actor para triunfar, como triunfou na evolução do ordenado, abrindo a cancela dos desmandos. Aceitaram-no assim e nisso está, indubitavelmente, a confirmação do seu merecimento. Ninguém lhe pode tirar esta glória: é o único artista *impagável* que possuímos! [LEAL 1920: 29];

Pois se até o cinema-Chantecler faz concorrência ao Conservatório dos Caetanos!... Não precisam ouvir as orações do Melo: basta verem o Max Linder¹⁵³ ou o Prince¹⁵⁴ na banalíssima criação do Salustiano para falarem logo por estes e aparecerem *feitos* quais Psilanders¹⁵⁵, a pedir contrato, impondo para a estreia o papel que já foi feito pelo distinto actor *F* na peça *X*. Previamente vestem a personagem *copiada do criador*, tiram o retrato antes da peça ir, fazem-no publicar no jornal da noite acompanhado de uma entrevista em que a gente lê pasmada que *o Psilander-luso vai magistralmente bem no papel...* que nunca fez! [LEAL 1920: 33-34].

No entanto, Pinheiro observa uma mudança de atitude, a partir de meados da década de 1920, e uma verificada uniformidade na prestação dos elencos de teatro declamado associada pela crítica aos efeitos da Escola da Arte de Representar e à sua maior frequência entre os profissionais da classe, vinculando-se ao passado a prática de formação pelo ensaiador. Constatação, em parte, talvez, não alheia à publicação do segundo livro de memórias do actor, em 1924, já que os alunos nomeados pelo crítico¹⁵⁶ são exactamente os mesmos referidos pelo memorialista¹⁵⁷, aos quais este acrescenta, no terceiro volume (em 1929), outros¹⁵⁸. Só na Empresa Lucília Simões, na época de 1927/1928, seis elementos do elenco foram alunos da Escola¹⁵⁹, discípulos de Pinheiro, também ensaiador da companhia:

Quem observe a diferença considerável que se nota hoje no conjunto harmónico de algumas companhias que se exibem nos nossos teatros de declamação, e faça o confronto com as impressões colhidas há dezenas de anos, em que a crise do teatro nacional abrangia também a interpretação dramática, não pode deixar de reconhecer o papel importante que entre nós tem desempenhado a Escola da Arte de Representar.

Como se sabe, a maioria dos actores fazia a sua educação na prática sucessiva dos papéis, que lhe eram confiados. O ensaiador tinha de perder tempo a desbastar, a corrigir faltas que hoje já não são admissíveis, nem toleradas.

(...).

O número de alunos que têm saído da Escola já é bastante elevado e entre eles já se registam algumas figuras marcantes, com uma auréola de prestígio à volta do seu nome. [Correia dos Santos, in: *A Capital* (28-07-1924), apud: PINHEIRO 1929: 412-413].

A direcção do espectáculo

Na órbita da formação do actor e da demanda naturalista, surge a questão da atenção votada ao equilíbrio entre os vários desempenhos em palco, expressa em termos de uma afinação, não só das prestações dos actores no seu conjunto (*ensemble*), como da sua conjugação aos demais referentes cenoplásticos do espectáculo (*mise-en-scène*); conjugação que confere relevo à função da direcção, mais tarde, encenação:

É preciso que se saiba uma coisa – tanto nos teatros de Paris como nos de Londres contribui numa grande parte para o êxito das peças o *ensemble*, a afinação, a *mise-en-scène*... finalmente, a boa direcção. Está visto e provado que sem um bom e inteligente director de cena, a quem todos obedecem, reconhecendo-lhe a autoridade... nada se faz... as grandes batalhas para se ganharem precisam de bons generais. [SANTOS 1885: XX].

A sensibilização ao conjunto, assinala uma demarcação da escola romântica, na qual a acção vive da prestação das “estrelas” ou actores principais de uma companhia. Não por acaso, Brasão alude positivamente a esta circunstância, referida a dois actores paradigmáticos desta escola: «Emília das Neves, contracenando com Tasso, não era uma maravilha, era um assombro./ As peças eram eles, os outros apenas apagados satélites que gravitavam atraídos pela chama rubra do talento que dimanavam.» [BRAZÃO 1925: 51]. Na menção a espectáculos da Rosas & Brasão, no Teatro Nacional, Augusto Rosa dá conta da hesitação entre a sensibilidade ao “conjunto harmonioso”¹⁶⁰ n’*O Deputado de Bombignac* (1888), ou à “representação com uma grande unidade”¹⁶¹, n’*A Estrangeira* (1880), e a expectativa do público de, num espectáculo, os actores se poderem destacar (“brilhar”), ao referir-se, por exemplo, a *João de Thomeray* (1880/1881): «A peça não teve muito êxito. Acharam-na bastante local e sem interesse. Os artistas também não tinham margem para brilhar.» [ROSA 1915: 156]. Já no dealbar do século XX, em 1900, Pinheiro, atribui o sucesso da Companhia Inglesa, no Brasil, ao facto de ser «(...) o melhor conjunto de companhias portuguesas que até então tinha visitado o Rio de Janeiro, sem *ases*, nem estrelas.» [PINHEIRO 1924: 368]; e, a propósito do espectáculo *Casa em ordem*¹⁶², estreado no D. Amélia, em 1907, com interpretação de Lucília Simões, Augusto Rosa e, entre outros, do próprio Pinheiro que é também ensaiador, declara: «(...) o conjunto e a harmonia do desempenho, foram notados como uma renovação artística.» [PINHEIRO 1929: 143].

A supracitada insistência de José Carlos dos Santos no preceito da visão do conjunto (“é preciso que se saiba”) remete-nos para as possíveis entrelinhas da interpelação, isto é, a sua não efectivação na prática, de resto, figurada noutros relatos memorialísticos como de difícil implementação entre nós, dadas as expectativas do público e as práticas de trabalho instauradas. Refere-se, entre estas, os escassos ensaios de apuro dedicados ao conjunto e a eventualidade da não comparência das “vedetas”, que preferem estudar os seus papéis em casa, a exemplo de Rosa Damasceno, mas também, de Ângela Pinto, de Ferreira da Silva, e de «(...) todos os outros [que] tinham os seus porquês devido à vaidade das suas categorias.» [OLIVEIRA 1981: 148]. Prática, em parte, derivada do facto de as companhias regulares, até ao final do Oitocentos, manterem por longos anos os seus elencos (pelo menos no que ao grupo de actores principais, diz respeito) e, conhecerem, portanto, entre colegas, o trabalho uns dos outros, secundarizando-se a afinação do conjunto para um determinado espectáculo:

Naquele tempo – como vai longe! – as companhias reorganizavam-se no decorrer da época em exploração, para funcionarem na época seguinte; depois do Entrudo, confirmavam-se os contratos ou procuravam-se novos elementos. Em geral, as alterações eram insignificantes, e davam-se entre o pessoal de pano de fundo; por largos anos as companhias mantinham o casco intacto; de aí a firmeza dos conjuntos.» [PINHEIRO 1938: 59-60].

Hábito, contudo, mantido perante a mudança desta realidade e o maior intercâmbio de actores no âmbito das companhias, como testemunha Chaby Pinheiro no relato da sua estreia com a Rosas & Brasão, no Teatro D. Maria II, na peça *O tio Milhões*¹⁶³, em 1896:

Ensaiei cinco dias com as cadeiras, sob a direcção de Augusto de Melo; este, o contra-regra Carlos O’Sullivan, e o Sousa, o ponto (...) – foram os únicos que me amparam naquele passo decisivo da minha vida.

O papelinho era bom; um galãzito tímido, com situações cómicas de seguro efeito; mas jogava sempre com as duas primeiras figuras – Rosa Damasceno e Augusto Rosa.

Augusto veio a um ou dois ensaios; quanto à Senhora, só tive o gosto de a ver na noite da primeira representação. [PINHEIRO 1938: 62].

A ideia da suficiência da prestação individual, de tradição romântica, vai, assim, embater na prática que tende, não só à conjugação do desempenho dos actores como das várias componentes do espectáculo – cenografia, guarda-roupa, caracterização, iluminação e, eventualmente, música –, no fito de conferir uma unidade significativa à acção de teatro. Focalização que confere novos contornos à direcção do espectáculo, patente, inclusivamente, no aparecimento de designações e na hesitação do emprego de vários termos que se lhe referem, ora se equivalendo, ora se distinguindo: ensaio/ensaiador¹⁶⁴, direcção de cena/director de cena¹⁶⁵; *mise-en-scène/metteur-en-scène*; direcção artística/director artístico (esta última, reclamada por A. Rosa); animação/animador, *régie/régisseur* e encenação/encenador¹⁶⁶, este último termo só na terceira década do século XX se estabiliza em encenação/encenador, ainda que sem plena correspondência ao sentido que hoje lhe atribuímos, o que só vem a acontecer a partir da década de 1950/60. Designações e hesitação, patentes, por exemplo, na capa do segundo volume memorialístico de Pinheiro, na qual concorrem as designações “encenador” e “ensaiador”¹⁶⁷, bem como na seguinte declaração: «E a propósito de *ensaiadores* – ou mais modernamente *encenadores*, e ainda, com galicismo e tudo, *animadores* –, preciso dizer como e porque me fiz *ensaiador*, assunto em que ainda não toquei.» [PINHEIRO 1929: 488]. Joaquim de Oliveira alude, ainda, ao uso entre nós da designação “encenador/encenação” como inicialmente associada ao género musicado: «Desde que chegaram até nós os termos de *mise-en-scène* e *régisseur*, foi motivo para a equivalência de encenador, empregada mais ao género musicado e fantasioso.» [OLIVEIRA 1981: 125].

No seu último volume de memórias, em 1917, Rosa anota positivamente os efeitos da escola naturalista, referindo-se às encenações de André Antoine (“o maravilhoso director artístico”¹⁶⁸) que vê em Paris, nas quais o foco deixa de ser o actor, recorrendo-se a elencos onde “não há sequer uma pequenina estrela” – a cujos elementos o narrador imputa a qualidade de “mediócras” ou descreve enquanto “actores que não são, muitas vezes, bons” – mas dos quais se consegue “um desempenho magnífico” ou “soberbo” derivado a um trabalho vocacionado para o conjunto. Destes espectáculos, sublinha a conjugação do desempenho dos actores, da cenografia, do guarda-roupa, dos efeitos de luz, da distribuição dos comparsas e da disposição dos figurantes, encenação que, levada ao detalhe, não tem em vista o destaque deste ou daquele actor, mas efeitos que visam apontar para determinadas realidades ou ambientes (“efeitos verdadeiros”):

O conjunto de uma representação não é uma coisa fácil de obter, porque depende não só de uma representação exacta das personagens, como também de uma atenção enorme da parte de todos os artistas (...). Sem isso, nunca pode haver um bom conjunto. Tenho visto em França peças representadas por artistas medíocres, onde não há sequer uma pequenina estrela, com um desempenho magnífico, todo devido ao cuidado, à boa vontade, ao zelo, ao amor que cada um dedica à sua profissão – e também à disciplina (...). [ROSA 1917: 101-102];

(...) o facto é esse homem [Antoine] conseguir, com actores que não são, muitas vezes, bons, desempenhos soberbos, resultantes de uma pormenorização exactíssima e de um conjunto perfeito.

Antoine não ensina os actores do seu teatro a representar, a esse trabalho não se dá ele, mas dá-se ao de lhes ensinar um milhão de pormenores, alguns deliciosos, para tirar efeitos verdadeiros. Os seus actores poderão representar mal, mas asseguro que pormenorizam bem; e como a *mise-en-scène*, em que Antoine descobre sempre coisas magníficas, é óptima, resulta das duas coisas conjugadas uma representação deliciosa.

O *Rei Lear*¹⁶⁹, que vi representado por ele, era um espectáculo encantador para os olhos de um artista. Sucediavam-se talvez perto de trinta quadros, postos em cena com uma arte rara. Dois ou três metros atrás do lugar onde caía o pano de boca, pendia uma ampla cortina de sete metros de altura, tecida ou pintada em estilo medieval. Esta cortina corria da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita; abria ao meio, afastando-se para os lados; ou dos lados corria para o centro, mostrando, quando se abria, trechos de cenários admiráveis onde se representava a maior parte dos pequenos quadros da grande tragédia. Os outros, mais pequenos ainda, fazia-os Antoine passar tendo como pano de fundo a amplíssima cortina que os artistas afastavam para as suas entradas em cena. Durante o tempo em que se representavam estes pequenos quadrinhos é que eram montados, sem o mais leve ruído, os cenários para os quadros maiores. (...).

Os efeitos de luz que obtive para alguns dos quadros eram obras-primas no género. Havia um efeito de tarde em tons roxos, amarelos e vermelhos, e um outro, que se supunha entrar por uma abertura pequeníssima de uma tenda, num arraial, que ia bater nas barbas brancas de Lear, que não se pode imaginar nada mais belo e exacto.

Com a distribuição dos comparsas conseguiu Antoine dois *trucs* admiráveis, ambos num acampamento guerreiro. O primeiro, obtido por quinze ou dezoito homens que davam a impressão de um cento. Este efeito magnífico era preparado da seguinte forma: seis comparsas dentro da cena à vista do público e os outros sumindo-se pela

coxia dentro, de maneira que os espectadores, mesmo os da 1ª fila de *fauteuils* do lado oposto em que estavam os comparsas, por mais que estendessem o pescoço, nunca viam os últimos. E dizer que meu pai já há sessenta e tantos anos usava dos mesmos processos! O segundo era no mesmo acampamento. Do lado esquerdo do público havia em cena uma pequena barraca por detrás da qual estava um guerreiro de sentinela. Pois, desta sentinela apenas se via um dos braços e a mão segurando uma lança. Talvez uma grande parte do público não desse por isto, mas afirmo que, como nota de arte, não é fácil fazer melhor achado. [ROSA 1917: 104-106];

(...) numa comédia em um acto, cuja acção se passava dentro de um café de última ordem, de frequência duvidosa, o naturalismo era tanto que dava perfeitamente a impressão da verdade. Julguei-me abancado a uma das mesas. As *trotteuses* que entravam e saíam, de botas cambadas e lamacentas, pareciam trazidas dos *boulevards* e *carrefours* mais mal frequentados; via-se em tudo uma pormenorização que fazia honra ao grande director artístico. [Ibidem, 107].

Em contraposição, refere, entre nós, a falta de contexto na afirmação dos novos processos associados à direcção do espectáculo, derivada de um generalizado alheamento da questão entre os actores profissionais, e, consequentemente, da falta de compreensão e de cooperação: «Criar coisas novas é muito bom, mas é necessário encontrar quem compreenda, quem execute e quem obedeça.» [ROSA 1917: 105]. Para além disso, a direcção do espectáculo, investida de novos intuitos, vai encontrar resistências; já pelas práticas instituídas que, conjugadas a realidades como a categorização artística do actor, defrontam hierarquias e autoridades; já pela aludida falta de formação no meio profissional e conversão dos ensaios em “picadeiro” de artistas, prejudicando as dinâmicas do trabalho colectivo e do próprio espectáculo.

Todavia, na terceira década do novo século, assiste-se à valorização da direcção do espectáculo nos vários quadrantes referidos a dramaturgos, críticos, público e actores. Deste facto nos dá conta Pinheiro, na década de 1920, requisitado na função de encenador por empresários, dinamizadores, autores, actores e companhias que viriam a ganhar relevo nos desenvolvimentos, entre nós, do teatro declamado. Alfredo Cortez atribui-lhe “grande parte do sucesso de *Zilda*”¹⁷⁰; os críticos, o êxito de companhias então emergentes, como a Rey Colaço-Robles Monteiro¹⁷¹; o público faz chamadas especiais, não só aos principais actores, como ao *metteur-en-scène*, “a quem cabe o farto quinhão no êxito da peça”¹⁷²; os actores, desde os novos aos mais experimentados, aderem ao

trabalho de encenação – Amélia Rey Colaço “bebia os meus humildes conselhos e sinceros pareceres”¹⁷³, e, conjuntamente, Maria Júdice da Costa, “com uma obediência delicada e carinhosa me ouviram e atenderam no estudo e execução artística dos seus respectivos papéis”¹⁷⁴; Lucília Simões, “apontava, notulava, estudava e executava, cega e confiadamente, todas as minúcias, todas as indicações que eu desassombradamente, amigavelmente, me permitia dar”¹⁷⁵; «(...) enfim, todos ouviram e acataram sempre, de uma maneira digna de registo exemplar e de desvanecimento inebriador, todos os meus conselhos e sinceros pareceres.» [PINHEIRO 1929: 402]. Reconhecimento entre a classe dos actores contrastante na década anterior, por exemplo, aquando da montagem, no Teatro Nacional, na época de 1913/1914, de *A honra japonesa*, assinalada pela desconfiança dos colegas relativamente ao trabalho de direcção. Num dos ensaios, Pinheiro chegara a convidar o japonês Kirano, professor de jiu-jitsu residente em Lisboa, para aferir do acerto das suas indicações, ficando os colegas “arreliadíssimos” quando este as corroborou¹⁷⁶. Do mesmo modo, o discurso crítico demora-se na encenação, em aspectos que vão do equilíbrio e homogeneidade do elenco, à marcação e movimentação cénica, à graduação da acção, bem como à criação sono e plástica de ambientes:

[*O leque*, de Robert de Flers¹⁷⁷]

A companhia que trabalha agora sob a direcção artística de António Pinheiro manifesta uma harmonia e uniformidade dignas de serem postas em evidência (...). [C. S., in: *A Capital* (24-07-1924), apud: PINHEIRO 1929: 408];

[*Entre giestas*, de Carlos Selvagem¹⁷⁸]

O desempenho do magnífico drama de Carlos Selvagem encheu de tal relevo as situações culminantes, e pôs as figuras criadas pelo dramaturgo em tal destaque, que lhe deu numa reprise as honras de uma primeira representação.
(...).

O cenário é duma propriedade raras vezes excedida e o quadro rústico do último acto, com a junta de bois a comerem o feno e a puxarem o carro, com os campónios deitados sobre a palha e o sussurro do campo àquela hora, é dum efeito soberbo de verdade e de impressionismo. [Jaime Victor, in: *Correio da Manhã* (10-07-1921), apud: PINHEIRO 1929: 362-363];

Realmente, a peça tem marcações novas, modernas, cheias de *souplesse*. Influências do cinema na vida do velho *metteur-en-scène*? É Pinheiro mesmo quem o confessa.

[O Homem que Passa (Leitão de Barros), in: *A Capital* (11-07-1921), apud: PINHEIRO 1929: 363];

Ainda sobre o mesmo espectáculo, o próprio Pinheiro afirma:

Eu queria muito à peça *Entre Giestas* (...). Tinha-lhe já feito uma marcação quando ela subiu à cena no República; mas, agora, cuidando da sua encenação, eu pus nela pormenores, minúcias, que a valorizaram extraordinariamente. Ao levantar o pano do 3º acto, no silêncio daquela sesta quente de Agosto, enquanto a malta dos ceifeiros dorme, o público rompeu numa vibrante e estrepitosa salva de palmas. [PINHEIRO 1929: 360];

[*Sedutores*, de Vasco Mendonça Alves¹⁷⁹]

Nesta peça, porém, avulta superiormente a rara faculdade encenadora de António Pinheiro, no desenho dos caracteres e dos sentimentos, no graduar das emoções, das atitudes, dos gestos, do silêncio, do movimento cénico, na preparação e na eclosão dos grandes conflitos e das pequenas cenas; não só inteligentemente consentâneas da marcha geral da acção, como refletindo nitidamente o ambiente criado pelo autor. [Jorge de Faria, in: *A Pátria*, (04-08-1921), apud: PINHEIRO 1929: 367].

Adelina Abranches, ela-própria uma “estrela” que se estreou nos palcos em 1870 e contracenou com actores da escola romântica, a exemplo de Emília das Neves, deixa-nos, em meados do século XX, uma avaliação pessoal da mudança de foco do indivíduo para o conjunto, à qual concorre um certo ciúme na repartição da atenção pela encenação, esta última, equiparada à moldura de um quadro, símile, por sua vez, do desempenho do actor:

(...). Os processos de agora, quanto a representação e encenação é que talvez sejam os bons, não contesto. Contudo, aflige-me que a encenação ofusque, hoje, a interpretação. Lembra-me sempre um quadro, bem ou mal pintado, cuja moldura, pela beleza do trabalho, chame muito especialmente a atenção dos visitantes.... Que só nela falam, só para ela dirigirem o seu olhar. [ABRANCHES 1947: 419-420].

A questão da disciplina

Relacionada com a dinâmica de trabalho e com a direcção do espectáculo, insiste-se, nas primeiras décadas do século XX, na questão da disciplina, indiciada a vários factores que se implicam, designadamente, a cultura individualista e hierarquizante,

resistente à orgânica de colectivo; a tendência para a nivelação do trabalho do actor subsumida na supressão da categorização por classes; a especulação e o arrivismo denotados pela abolição da noção de competência artística e de práticas como a da progressão na carreira, e ainda, o desequilíbrio entre a reclamação de direitos e o cumprimento de deveres.

Rosa verifica uma generalizada indisciplina com incidência nas situações de ensaio, ou mesmo no decurso da apresentação dos espectáculos. Esta é descrita enquanto um “hábito inveterado” (a que o próprio memorialista se confessa não isento quando na função de actor¹⁸⁰), ilustrada pelo desligamento do que se passa em palco enquanto não se participa na acção em ensaio, prestando-se os actores à conversa ou a outros afazeres em prejuízo do trabalho em processo, quer pelo ruído gerado, quer pela desatenção e faltas à cena. Silêncio e atenção a que o ensaiador se vê na contingência de apelar com frequência e que se traduz, além de tudo o mais, numa perda de tempo. A incumbência disciplinadora ou “policial”¹⁸¹ do ensaiador, função sublinhada como não grata, mas necessária, é repartida pelo contra-regra ou por um ajudante na direcção de cena, ele-próprio, por vezes, um actor, a exemplo de Joaquim de Oliveira, que, em 1918, muito a contragosto, assessoria António Pinheiro no Teatro D. Amélia. Oliveira, por sua vez, alude à indisciplina observada durante os espectáculos entre os actores mais categorizados, na transformação do palco em espaço de convívio (enquanto não entram em cena), e convocação de pessoas estranhas à função, na qualidade de convidados, empecendo a própria função:

[No ensaio] É necessária toda a atenção dos artistas e essa atenção é muitas vezes solicitada até por meios bruscos. Alguns são incorrigíveis! Em grupos por detrás dos cenários, ou passando ao fundo, ou sentados, falam de tudo, menos daquilo que mais os deveria interessar, que é da peça, das suas personagens, da sua arte.

Perde-se tempo a chamar um, a reclamar outro, a impor silêncio. Mas o hábito é inveterado, e enquanto não chegam os ensaios a que assiste o contra-regra, e em que este lhes chama a atenção e de perto lhes impõe que não façam ruído, quanto tempo perdido! [ROSA 1917: 99];

Fiz-lhe ver [a A. Pinheiro] o descrédito para mim como mantenedor da ordem, como o do regime da “indisciplina das cadeiras”, sustentada particularmente pelas Actrizes(sic) maiores do elenco: Ângela Pinto, Lucinda Simões, Emília de Oliveira, e a de menor valor, Laura Hirsches, que mobilizavam os moços da contra-regra a

acarretar as cadeiras para elas e seus convidados no palco, para grandes conversas e gargalhadas, sem respeito pelos que trabalhavam na cena e espectadores, porque se ouvia o *brouhaha* escandaloso da plateia. E ainda com a agravante de impedir os carpinteiros e mais pessoal nos seus serviços por causa das cadeiras espalhadas no palco quando da movimentação de cenários ou actores. [OLIVEIRA 1981: 55].

Rosa recorre ao exemplo dos actores franceses no acatamento de regras que visam acautelar o trabalho colectivo, associando-o a um dado cultural, inclusivamente, na anuência verificada independentemente da categoria hierárquica do actor (“todos fazem” e “ninguém se ofende”): «E tão inveterada está em França a disciplina no teatro que ela é exercida sem custo, sem esforço, sem protesto. É um hábito, um uso, uma tradição. Ninguém se insurge, ninguém reclama, ninguém se ofende. Apenas o que todos fazem é acatar a lei que os governa, cumprindo escrupulosamente o seu dever.» [ROSA 1917: 108]. E exemplifica com a companhia francesa de Jane Hading, com a qual se apresenta no Teatro D. Amélia, em 1899¹⁸², cuja disciplina não se atém aos ensaios, verificada também nos espectáculos a que assiste em Paris, em que os actores, ao longo de várias apresentações mantêm o mesmo zelo na interpretação e respeito pelas orientações estabelecidas, denotando, entre nós, o atropelo da direcção no ignorar de indicações, no desleixo da prestação, na falta de atenção ao público aquando dos agradecimentos, e nas extrapolações cometidas no que se refere ao texto (as falas). Na ilustração desta última ocorrência, citamos igualmente Brasão:

(...). Ali [França] há esse sentimento de respeito levado ao mais alto grau, porque até quando os artistas agradecem ao público o fazem com a maior correcção, e não conversando uns com os outros, brincando, rindo ou encostando-se aos móveis, de perna cruzada. Lá há a noção de que com o público não se brinca, para que também, por sua vez, o público se mantenha respeitoso com o artista. [ROSA 1917: 102];

Depois, a disciplina (...) serve para outra coisa, e essa, valha a verdade, exerce-se em todos os teatros sérios de Paris, que é para as representações nunca perderem a sua linha perfeita de conjunto, e até, se possível, esse conjunto ir sempre aumentando de perfeição. Todos os artistas dentro dos seus papéis, maiores ou menores, empregam a sua melhor arte, a sua melhor vontade; nenhum desfalece no seu trabalho ou empalidece a sua personagem. Tem sempre o mesmo cuidado, o mesmo zelo, o mesmo amor. Nenhum artista se permite fazer um movimento, saltar

uma frase, executar um gesto, fora daqueles que o ensaiador marcou, viu ou ensinou. Se o fizer, a rigorosa disciplina indicar-lhe-á, de uma maneira expressiva, que o bom caminho não é o atropelo à arte, a falta de respeito do público e o abandono da direcção artística, que tanto esforço e canseiras deu a quem a executou. [Ibidem, 107-108];

[Referindo-se ao espectáculo estreado em 1885, *Marquês de Villemer*, de George Sand, em que se desempenha no Duque de Aleria]

Quando as peças estavam sabidas, um dos meus maiores divertimentos era meter-me com os colegas; e num diálogo que eu tinha com o Conde de Duniers, então interpretado pelo saudoso Inácio Peixoto, expondo-me ele o carácter de Mlle. Santrailles, sua protegida, eu tinha de lhe responder: “Mas, Sr. Conde, o que tem uma coisa com a outra?”.

E, numa noite voltando-me para Inácio Peixoto, que esperava a minha resposta para continuar a sua fala, disse-lhe imperturbável: “Mas, Sr. Conde, o que tem o c... com as calças?”

Inácio Peixoto arregalou os seus olhos e continuou muito aflito, olhando de soslaio para mim, como se dissesse – “Coitadinho! Endoideceu!”.

E o público nada percebera! [BRASÃO 1925: 115].

Primeiramente descrita como um dado culturalmente assente, Rosa acabará, no entanto, por referir à disciplina francesa um maior policiamento por parte das empresas e uma prática de imputação de multas que não verifica no seu meio. Não subscrevendo a aplicação rigorosa do regulamento interno dos teatros, que refere ser do conhecimento geral dos actores contratados¹⁸³, embora não aplicado no Teatro D. Amélia (“tudo se faz em boa camaradagem e sem a empresa ter em vigor o regulamento”¹⁸⁴), o memorialista recusa a política de penalização do actor verificada em França – multas por atraso ou falta ao ensaio, por falta às entradas e saídas de cena, por falta de atenção às réplicas, pelo atraso na hora de chegada ao teatro, antes das apresentações, “por mil coisas, enfim”¹⁸⁵ –, afirmando que «*Todos os caminhos vão dar a Roma*, diz o ditado, e é mais agradável percorrê-los docemente do que segui-los sob o azorrague de um disciplinador regulamento.» [ROSA 1917: 104]. E, na referência às abordagens que então se experimentavam através da direcção do espectáculo, acaba por concluir serem estas só exequíveis pela severidade atribuída a Antoine e suposta transformação dos actores em “recrutas”. Imagem que, tanto lá como cá, nos remete para a tensão do maior investimento de autoridade na figura do ensaiador, director ou encenador:

Como obterá Antoine, durante os ensaios, a realização perfeita de coisas que a sua imaginação descobre? Com bonitas e meigas frases não é, com certeza, porque não há ensaiador mais árido e mais brusco, mais pronto a repreender o seu melhor artista. Os actores para ele, durante os ensaios, são uma espécie de recrutas, que se dirigem com chibatinha na mão. Portanto, não resta dúvida que a disciplina severíssima que Antoine exerce em todos os seus artistas é talvez a causa principal dos resultados que obtém. [ROSA 1917: 107].

No teatro de revista, meio competitivo, associado à especulação e ao arrivismo, quer de empresários quer de actores, Leal aponta como um dos factores de indisciplina, num contexto pós-revolucionário e entre guerras, a corrida ao protagonismo, com implicações na abolição da prática de progressão na carreira e da noção de competência artística:

(...) todos se consideram grandes actores, desde o rabulista da revista que se julga apto para fazer o *Kean*, até à estrela de café-concerto que se supõe capaz de desempenhar a *Dama das Camélias*, quando afinal não têm nem génio, nem, a maioria das vezes, o exame de instrução primária. [Álvaro Lima, in: *A Capital* (s.d.), apud: LEAL 1920: 132-133];

No teatro, actualmente, respira-se um ambiente anárquico. A categoria é palavra inteiramente desconhecida dos novatos petulantes. A divisa é: *somos todos iguais*. É, positivamente um exército que não tem soldados: são todos generais!

Quando necessitamos do concurso dos mais modestos dentro da caixa de um teatro, somente podemos contar com o pessoal do movimento cénico, com os porteiros e, quando muito, com o ponto, o contra-regra e os coristas homens. Os coristas homens são a única classe unida e suasória dentro do teatro. Compreendem direitos e deveres. O resto é tudo petulância e insolência. Reclamam direitos, mas não cumprem deveres, como se uma coisa não fosse o complemento da outra! Há virtudes, sem dúvida, mas são raríssimas e lutam para se manter inalteráveis cerca de tanta falta de probidade artística. [LEAL 1920: 133];

Já não se sobe pela escala dos merecimentos artísticos vincada numa sucessão de papéis bem marcados, mas por dá cá aquela palha, isto é: julga-se do talento do artista pelo simples desempenho de qualquer rábula de revista por meio do qual este ascende à culminância monetária e daí por diante – retirada de cena a peça – o talento

desce, mas o ordenado, esse, paira sempre na mesma altura ... à espera que o talento suba de novo!

Em tempos idos, o Tasso, o Taborda, o Vale e outros grandes vultos da cena portuguesa, começaram com o ordenado às noites – um *cachet* como se diz no Brasil – de doze vinténs e uma vela (...). Então quando um actor ganhava quarenta mil réis, já a sua categoria era elevadíssima e merecedora do adjectivo *distinto*. Hoje, é o que se vê: aumento no ordenado todos os meses e o tal adjectivo é termo desvirtuado. [LEAL 1920: 158];

(...) quantos presumem valer o que não valem e pretendem ser medidos por uma craveira de gigantes; quantos andam às cegas, sem acertar na vocação e no género, imaginando servir para tudo; quantos teimam em ir além das suas forças e das suas aptidões com a pressa de quem receia não chegar a tempo à gloriosa meta! [Avelino de Almeida, in: *O Século* (s.d.), apud: LEAL 1923: 165].

Indisciplina também referida ao desequilíbrio entre a reclamação de direitos e o cumprimento de deveres, igualmente apontado por Pinheiro¹⁸⁶. Neste sentido, e em oposição à imagem tecida para o empresário do século XIX, Leal retrata-o, no novo século, vítima das exigências, queixas e chantagens dos actores. Num diálogo ficcionalizado, mas “sem contrafacção”¹⁸⁷, refere toda uma comédia humana cujo eixo é o fito do protagonismo em cena. Se a distribuição não agrada – a recusa do papel, a maledicência contra colegas e contra empresários, a chantagem de um adiantamento para férias. Se agrada, por ter protagonismo – o pedido de aumento à conta do guarda-roupa e a exigência da publicidade, quer na imprensa, quer no realce dado ao nome em cartaz – facto demonstrativo da sobrevivência de realidades que se queriam abolidas, em que a noção de categoria se transfere para o destaque publicitário. Do empresário, realça, por um lado, a convivência com a falta de profissionalismo, e, por outro, a displicência no que à competência artística e distribuição dos papéis diz respeito [Ver Anexo]. Descreve, deste modo, um ambiente em que perpassa aquilo que denuncia como a promiscuidade relativa aos comportamentos e que não se atém à competição doentia entre actores, mas abarca aspectos que vão da linguagem ao estabelecimento de relações por conveniência, tanto junto de um público endinheirado, como do dramaturgo com prerrogativa na distribuição dos papéis – o qual, na narrativa docu-ficcional, impõe por sua vez ao empresário uma actriz de sua afeição, sem a devida competência¹⁸⁸.

Pergunte-se a Luís Galhardo, empresário dos empresários, quantas fortes emoções não tem tido dentro dos teatros, e quantas vezes o seu débil organismo não tem sido vitimado no ambiente doentio dos seus escritórios?

(...).

Não, o público não assimila, os artistas mesmo, não assimilam as responsabilidades...

Como amoleceram e acabaram o Visconde S. Luiz Braga, o Taveira, o bom José Joaquim Pinto? Foi – não o duvidem – daquela terrível enfermidade total adquirida dentro do teatro.

O público, o espectador feliz que só conhece o teatro da plateia, não faz uma ideia, por vaga que seja, do que lá vai por dentro; não lhe chega a respiração falsa, esvaída pelo espaço logo que o pano sobe.

A paixão do *galan* pela primeira dama também *galan*, mesmo em cena, para ter o seu desfecho no camarim...

Os sorrisos das actrizes... para os avantajados *direitos* do autor da obra em cena. [LEAL 1923: 152];

O tumultuar das (...) coristas, com o seu vocabulário de calão, tanto do agrado dos rabulistas, cantadores aguardentados de *coisas* e frequentadores do *rendez-vous croial* das tavolagens, e que, para as pobritas melhor os verem, impõem também ao empresário o nome em letra grande nos cartazes. E estas e as discípulas – actrizes em bons honorários, remexidas, algumas infectas, tresandando a perfumes suarentos, amolecidas pelas noitadas – vão deitando olhares lânguidos e quase sempre gratuitos – uma simples ceia – para as frisas e para as primeiras filas, onde a precocidade treina o celibato.

Os cómicos comovidamente abraçando-se entre cenas com protestos de camaradagem sólida, para de seguida se digladiarem no escritório pelos processos mais torpes. (...). [Ibidem, 153].

Nos antípodas desta realidade, Leal evoca a que conhecera no Teatro da Trindade, em 1896, em que a disciplina é sobretudo referida à marcada hierarquização dentro da classe, reflectida, até, na distribuição de cada categoria pelo espaço do palco, de maneira a manter as “distâncias”: «Lá dentro havia um grande respeito, guardavam-se as distâncias: artistas a um lado, discípulos, quase sempre ao fundo do palco, e do outro lado, os coristas. Havia ordem, disciplina, compreensão nítida dos deveres de cada um.» [LEAL 1920: 23]. Mas, como o próprio anota, referindo-se à Companhia Lucinda

Simões-Cristiano de Sousa, a observância da disciplina e da hierarquia, cujo símile é o de uma corte, não deixa de dar lugar à intriga, outro factor desagregador do colectivo. Neste sentido, pensamos referir-se à digressão ao Brasil, em 1899:

Os empresários-artistas pareciam pessoas reais, os seus contratados, fiéis vassalos.

Chaby era como que um grã-duque (...).

Recordo com saudade os incoercíveis perfumes da Intriga que se evolavam nesses *reais palácios* e da queda inevitável de tão fidalga dinastia artística! Havia Sua Majestade a Rainha, o Príncipe Consorte, a princesa herdeira, a infantinha (...), suas altezas os infantes, archeiros, mordomos, veadores, toda uma corte, enfim, que – num dia nublado –, com o coração partido e a alma atrofiada, viu seus *reais amos*, à semelhança do Senhor D. João VI, embarcarem (...) para as Terras de Santa-Cruz! [LEAL 1920: 157].

Se a hierarquização coage, por um lado, à obediência por parte dos menos categorizados, por outro, se afigura num obstáculo à progressão na carreira de actores advindos de meios menos prestigiados, como inferido no relato de Abranches e na “ânsia”¹⁸⁹ sentida aos sete anos de idade (e quase três de carreira) de “marcar posição no teatro”¹⁹⁰, à revelia das regras e enfrentando as consequências. O episódio remonta ao ano de 1873 e à contracena com o actor Faria, no espectáculo *Pega de toiros*, apresentado no T. da Rua dos Condes, incorrendo a actriz em dichotes da sua lavra, e, logo de seguida – de modo a não pagar nova multa – à mímica, pelo que, apesar de acolhida nesta aventura pelo público, acaba por ser dispensada¹⁹¹. Mas, idade e circunstâncias à parte, o momento é relatado como de superação do anseio de não passar da “cepa torta”¹⁹², isto é, de rabulista, destino, ao tempo, de muitos actores da sua condição social. Independentemente, ou não, desta circunstância, Abranches é, em seguida, contratada no T. D. Maria II, onde marca “o primeiro ponto da sua carreira teatral”¹⁹³ num papel atribuído pelo dramaturgo Fernando Caldeira – um seu admirador¹⁹⁴.

Contrariedades de uma revolução

Cisão política

Do que a narrativa de Adelina se esquece, mas é lembrado por Leal¹⁹⁵ (e, até mesmo, por Simões¹⁹⁶), é que a república foi, desde logo, combatida por uma elite

conservadora e monárquica, arregimentada a uma burguesia instalada e aos grandes proprietários rurais – meio este sob a influência da Igreja e do clero. A acção contra-revolucionária, chefiada por Henrique de Paiva Couceiro, traduzir-se-á, a par de várias intentonas, em duas incursões (em 1911 e em 1912), no norte do país, e, em Janeiro de 1919, na instauração de uma monarquia no norte (entre o Minho e a linha do Vouga), por um período de vinte e cinco dias (25) dias, com igual tentativa em Lisboa, na Escalada de Monsanto (de 23 a 24-01-1919). Lutas bastante sangrentas que se saldaram na vitória dos republicanos e na derrota dos monárquicos, que não obtiveram o esperado apoio (pelo menos, oficial) de monarquias como a espanhola e a britânica, nem do próprio herdeiro da coroa, D. Manuel II – razão pela qual investem no herdeiro do absolutista D. Miguel (D. Nuno de Bragança). Além do quadrante monárquico, a fractura política encontra igual ensejo entre republicanos, cifrando-se numa série de golpes, contra-golpes, assassinatos, ataques bombistas, e na sucessão de quarenta e cinco (45) governos durante os vinte e seis (26) anos da Primeira República. Acontecimentos a que Simões e Leal não deixarão de aludir, e que prefiguram as fragilidades das democracias liberais europeias e a ineficácia das suas instituições, nomeadamente, na coarctação dos poderes executivos pelo legislativo e no controle dos governos por parlamentos de extrema fragmentação política e sem maiorias parlamentares, causa da queda consecutiva de governos de curta duração [PINTO 2015: 46]. A esta circunstância assiste o esgotamento do projecto político liberal do século XIX, e, portanto, a sua desadequação aos desafios da modernidade, na qual, a política deixou de ser um jogo de elites, para passar a contar com o peso do operariado e das exigências sociais – inspiradas na Revolução Russa de 1917 e na possibilidade de derrube dos regimes burgueses [Ibidem, 43]. Ao Estado liberal, tradicionalmente focalizado nos direitos constitucionais e exercendo as funções de moderador ou de regulador da vida social e económica, era agora exigido, perante as clivagens sociais visíveis, uma intervenção activa¹⁹⁷. A república já não bastava para significar soluções ou progresso, era necessário precisar o tipo de relações sociais defendidas entre o trabalho e o capital e, nesse sentido, defini-la enquanto “república democrática” ou “república social” [Ibidem, 327]. Por outro lado, qualquer acção reformista nas áreas social, fiscal, bancária e agrária – designadamente, na transferência de rendimentos do capital para o trabalho, na regulação e coarctação de liberdades económicas e na limitação do direito à propriedade – colidia directamente com os interesses das elites económicas, facto que por si só ditou o carácter radical das lutas

políticas, colocando os reformistas do seu lado esquerdo e levando a uma polarização dos conflitos [Ibidem, 325-326].

Em 1920, Leal reflecte o desencanto relativamente às expectativas de regeneração do país. Mudara o regime, mas permaneciam as mesmas políticas praticadas durante a monarquia, nomeadamente, a económica, na senda dos monopólios (“a República, enteada larvada do mesmo reino dos monopólios”¹⁹⁸), da especulação mercantil e das “indústrias estagnadas”¹⁹⁹. Devolve-nos a imagem de um país paralisado pela instabilidade política: «(...) nós andamos estagnados e sempre debaixo de uma doentia atmosfera política.» [LEAL 1920: 128], «Não somos um país perdido, muito longe disso, o que somos é um país de parados, paradíssimos (...) pois se estamos parados, dêem-nos corda que maquinismo bom não nos falta.» [LEAL 1920: 128]; e aponta o descrédito na classe política, cujos elementos apoda de “desvairados”²⁰⁰ (que martirizam a pátria, “tão aflitivamente descarnada por eles”²⁰¹). Aponta a continuação do perdularismo (desta feita, a cobro da revolução), e a corrida aos cargos civis e militares do Estado (“legiões dos Marats e Dantons de pacotilha que formam sucursais governativas dentro do Estado Civil e militar”²⁰²). Refere-se contrito a uma elite burguesa tendencialmente monárquica, transformando as récitas de caridade em redutos “retintamente talassas”²⁰³, e abandonando os espectáculos (deixando vácuos “alguns camarotes de *avant-scène*”²⁰⁴) se estes contam com a presença não anunciada do presidente (Bernardino Machado) ou do chefe do governo (Afonso Costa) – como relata ter acontecido numa sua festa artística²⁰⁵. Apesar da laicização e reforma do ensino, mormente primário e universitário, os três anos de escolaridade obrigatória e gratuita não suprem a demanda da transformação social²⁰⁶, acrescentando a persistência numa mentalidade retrógrada²⁰⁷ e o espoletamento de uma juventude estudantil afecta ao ideário do integralismo lusitano²⁰⁸. Descreve uma população maioritariamente rural, católica e monárquica e, no geral, um povo ignorante e místico (“cegos na sua ignorância selvática, a rezarem pela volta do seu rei, esperado a todo o momento no bucho de uma pescada em uma manhã de nevoeiro”²⁰⁹). E, não obstante o esforço de laicização do Estado, a progressiva pactuação com o culto religioso (“agora que a República também entra na sacristia”²¹⁰). Em suma, define a situação como “o governo do R” – «República Refinada em Regeneração Retrógrada Reinando a Reacção em favor da Religião por um sistema *erróneo*.» [LEAL 1923: 313], e veicula o simultâneo receio do regresso à monarquia: «Diz-se por todos os cantos que vem aí a monarquia e proclamará a lei marcial!» [LEAL 1923: 221].

De notar como as velhas formas transitam para o novo regime, como o mental e o social são mais lentos em história que o tecnológico e o económico²¹¹; assumindo a linguagem, neste processo, construções semanticamente contraditórias: Leal apelida a república de “sacrossanta”²¹²; Monsanto – o bastião da resistência republicana às investidas monárquicas – é o “monte santo da República”²¹³; Sidónio Pais, o presidente assassinado, é o “Condestável da República”²¹⁴. Mudam também as modas, mas mantêm-se paradigmas: o chapéu alto ou cartola cai em desuso na república enquanto “símbolo aristocrático incompatível com as ideias modernas”²¹⁵ – o senador Afonso de Lemos chega mesmo a afirmar no Parlamento que o mesmo “estava em plena discordância com os nossos princípios democráticos”²¹⁶ –, contudo, é usado pelo Presidente da República, numa “espécie de coroa democrática”²¹⁷, e por alguns ministros.

Mas, não é só na linguagem ou na moda que os arquétipos reaparecem, estão também presentes na resistência à aceitação de reajustamentos sociais. Só para nos atermos aos aspectos mencionados nas narrativas, a república gorou expectativas no que aos direitos de cidadania diz respeito e à extensão do direito ao voto – tanto da mulher como dos analfabetos²¹⁸, elementos considerados tendencialmente reaccionários, e como tal, uma ameaça para a conservação do regime republicano. Embora instituindo o divórcio (que interessava a ambos os géneros) e revendo alguns artigos vexatórios da dignidade da mulher no Código Civil, respeitantes às Leis da Família e aos direitos no casamento²¹⁹, a maioria dos políticos e intelectuais de feição republicana (de Teófilo Braga a Raul Proença) perspectiva a mulher como um instrumento propagandístico na sua função de educadora no lar, e é renitente, se não mesmo oponente, à igualdade de direitos cívicos e políticos, estes últimos, constantes na agenda apresentada ao primeiro governo republicano pela Liga Republicana da Mulheres Portuguesas²²⁰. Deste modo, as sufragistas, vêem-se igualmente combatidas quer por republicanos quer por monárquicos e respectiva imprensa. Leal é um exemplo desta resistência demoliberal, bem como da irracionalidade dos argumentos que lhe assistem, ironizando sobre a possibilidade de algumas mulheres notórias poderem vir a desempenhar cargos políticos, com referência a Ana de Castro Osório²²¹, Maria Veleda²²², Virgínia Quaresma²²³, Albertina de Oliveira²²⁴ e condessa de Ficalho²²⁵: «(...) e então, tudo isto cá pela terra alfacinha virá a descambar numa grande pouca vergonha!» [LEAL 1920: 190]. O actor, um leitor atento, confessa recusar ler as poucas jovens publicistas do seu tempo:

(...) saltitam algumas jovens senhoras prometedoras, dizem-me, que eu não as leio; e se a escrever as encontrasse, por certo lhes fugiria com receio de que, pressentindo-me, me ferissem, não com o bico das suas penas ilustres, mas com os olhares fulminantes da sua astúcia perigosa por ser literariamente feminilizada[sic]. [LEAL 1923: 289-290].

Blasco, mãe solteira, demonstra uma opinião interessada e informada sobre o debate dos direitos cívicos e políticos da mulher no âmbito europeu – seguidora atenta da acção das sufragistas inglesas e da publicação sobre o assunto na imprensa francesa. Não só é a favor do direito das mulheres ao voto, como ao acesso destas ao parlamento, enquanto voz necessária para “acabar com certas injustiças patrocinadas pelas leis”²²⁶, entendendo por feminismo a reivindicação da “igualdade civil, política, social e económica dos dois sexos”²²⁷. Vai até mais longe ao considerar esta equiparação uma questão civilizacional e que, sem ela, os princípios republicanos de Igualdade e Fraternidade “ficarão sempre no domínio da ficção”²²⁸. Defende para a união livre (ou união de facto) os mesmos direitos associados ao casamento legal, o qual só difere da primeira pelo “consentimento do administrador do bairro ou do prior da freguesia”²²⁹, e por menos moral (“muitas vezes uma união sem amor, obedecendo somente à ambição, uma união que mais parece um mercado”²³⁰). No mesmo sentido, defende a igualdade de direitos para os filhos nascidos fora do casamento, não equiparação entendida como causa de grandes males sociais, designadamente, o infanticídio e a prostituição feminina – factos associados à desresponsabilização paterna e à proscrição social e económica²³¹. Deste modo, a justiça e a regeneração social começariam pelo “artigo que obrigasse o homem a educar e a reconhecer os entesinhos[sic] que por aí vai deixando”²³², acabando-se com as variadas fórmulas de “filho legítimo”, “filho natural” e “filho de pai incógnito”²³³. Entrevemos nas suas palavras a insatisfação relativamente à lei republicana, bem como à sua aplicação, no tocante à perfilhação do “filho natural” – só conseguida “se o pai estiver para isso”²³⁴, e não passando de uma “miséria atenuada”²³⁵. À clara posição sobre este assunto – e no prolongamento de uma postura avançada para a época – opõe-se o seu antagonismo ao divórcio. E, neste aspecto, a argumentação da memorialista apresenta-se-nos menos clara, intrincada, e até mesmo contraditória. O divórcio, prática europeia antes de instituída em Portugal (com exclusão da Espanha, Itália, Irlanda e Grécia), é entendido por Blasco como uma negação do casamento enquanto instituição criada “para a defesa da família”²³⁶ e, sobretudo, para a defesa dos

filhos (“ainda se podia admitir o divórcio entre os casados sem filhos”²³⁷). Defende que os esposos devem ser “uma entente, se não de amor, de diplomacia”²³⁸ (quando antes apontara a imoralidade do casamento sem amor). A nebulosidade argumentativa remete-nos para a circunstância da total ausência de referência ao marido a partir de um dado momento da narrativa (últimos anos da guerra), e para a hipótese da experiência pessoal do divórcio ou separação²³⁹.

Grande Guerra

Aos primeiros anos da República assiste uma conjuntura de crise, que é também europeia, e que culminou na Primeira Grande Guerra (1914-1918), com adesão de Portugal a partir de 1916²⁴⁰. A defesa das colónias africanas, a afirmação do novo regime republicano junto da monárquica Inglaterra (velha aliada) e a consolidação política da república – na expectativa de que a guerra funcionasse como um factor de união patriótica – contam-se entre as razões que levaram um país rural e de pequenas dimensões a participar num conflito armado entre potências industrializadas.

Quem mais demoradamente se refere à Grande Guerra é Mercedes Blasco, muito embora conceda na dificuldade da rememoração (“que eu procurava relegar para o fundo das recordações”²⁴¹), já que a sua vida foi em grande medida influenciada por este acontecimento. Encontrando-se a trabalhar em digressão pela Europa, junto de companhias francesas e belgas de teatro musicado, fixa residência na cidade de Liège, onde se instala em 1910²⁴², com os filhos e o marido, o belga Remi Ghekiere. É para esta cidade, palco da primeira batalha, que a mesma se dirige “quando se começou a falar de guerra”²⁴³ e aonde chega a 14 de Julho de 1914²⁴⁴, poucas semanas antes da invasão das tropas germânicas (a 05 de Agosto de 1914²⁴⁵), já que a Bélgica ofereceu uma resistência “davídica”, servindo de dique ao resto da Europa, ainda sem o esperado reforço dos franceses (“a prepararem-se lá em casa deles”²⁴⁶) e dos ingleses (“que ainda não tinham resolvido o partido a tomar”²⁴⁷).

A ofensiva alemã é bastas vezes associada a uma hecatombe civilizacional, uma acção barbárica contra o direito e a justiça, inconcebível nos horizontes do cidadão comum europeu do século XX, para quem a guerra seria uma realidade extinta, segundo palavras evocadas de Victor Hugo²⁴⁸. Blasco, que se vê, deste modo, no epicentro dos acontecimentos, abandona Liège com os filhos, sob o ataque de obuses, metralhadoras e bombardeamentos aéreos de Zeppelin (a novidade, “o pesadelo atroz”²⁴⁹) em direcção a Bruxelas. Nesta cidade, o embaixador de Portugal, Alves da Veiga, oferece-se para levá-

la com a Legação para França (Havre), o que a actriz recusa por ser sua intenção rumar para Londres, na mira do exercício da sua profissão²⁵⁰. Contudo, o plano acaba gorado pelo facto de o filho primogénito adoecer gravemente, fazendo com que permanecesse quinze dias em Bruxelas²⁵¹. Após a invasão desta cidade (a 20-08-1914), regressa a Liège onde acaba por ficar durante os quatro anos do conflito²⁵². Pela proximidade geográfica da Alemanha (“precisavam dela para seu abrigo”²⁵³), encontra uma cidade, não totalmente (como outras), mas parcialmente destruída (ruas inteiras incendiadas), e um ambiente de perseguição aos habitantes (“raro o dia em que não houvesse condenações à morte por motivos insignificantes”²⁵⁴), a quem é imposto o recolhimento obrigatório (e o franquear e iluminar das casas durante a noite), a requisição de bens (para a qual se inventam formas veladas de resistência), o apoderamento de edifícios de utilidade pública – escolas transformadas em hospitais para os alemães –, e até, a apropriação de cães como força de tracção para o aparato das metralhadoras²⁵⁵. Entre outras agravantes, aponta a escassez de bens essenciais, a começar pelos géneros alimentícios (alvo de especulação sobre os preços²⁵⁶); a iminência de ataques aéreos pelos aliados; o isolamento do resto do mundo, na impossibilidade de receber correspondência e na censura germânica aos jornais locais; o encerramento das fronteiras com a Holanda, através de vedações electrificadas (e a fulminação ou fuzilamento dos que tentavam trespassá-las); o terror das ameaças dos alemães de que, se perdessem a guerra, não ficaria “pedra sobre pedra”²⁵⁷; e por fim, a expectativa gorada de que a guerra “durasse apenas um ano, quando muito, dois”, e a continuação “não se sabe por quanto tempo ainda”²⁵⁸.

A sua narrativa insiste na depauperação económica por se ter recusado, assim como o marido (engenheiro electricista), a trabalhar como actriz para os alemães, associando à sua escolha a inevitabilidade da morte do filho²⁵⁹. A subnutrição (“sem que a alimentação fosse suficientemente remuneradora do dispêndio da energia diária”²⁶⁰) dará lugar à doença, designadamente, à tuberculose, que acabará por vitimar o filho primogénito, um ano antes do fim da guerra:

Não censuro a gente de teatro que se exhibia nestas circunstâncias. Eles lá sabem por que o fizeram.

Mas orgulho-me de, como actriz e como portuguesa, ter feito qualquer coisa de grandioso, recusando-me a cantar para os inimigos do direito, para os violadores da Bélgica. Podia ter ganho muito dinheiro, viver com relativo desafogo, que os ordenados estavam em harmonia com a carestia de vida, e não quis, resisti

estoicamente até à perda de um filho... mas o meu nome não figura num programa, em tempo de guerra, e em terra ocupada pelos alemães.

Da minha garganta não saiu uma nota de música, durante esse período de terror e, como os jornais da terra suspenderam a sua publicação, para não se sujeitarem a mentir por conta do inimigo, a minha pena também não escreveu uma linha. [BLASCO 1920: 238-239].

Em alternativa, funda com o marido, em Liège, uma escola de línguas e matemáticas, “que só lhes dava para não morrer à fome”²⁶¹, o que revê como uma despromoção social – “uma dama da melhor sociedade belga, pela força das circunstâncias transformada em professora”²⁶² –, e económica – ao levar “uma vida cheia de dificuldades”²⁶³. Nesta função, é ainda coagida a aceitar, como alunos, oficiais alemães (“sob pena de me fecharem a escola e até, quem sabe, de ser fuzilada”²⁶⁴), posição em que se permite experimentar um sentimento de superioridade em relação ao opressor, e que reformula nos seguintes termos: «Ensiná-los, vá. Diverti-los, nunca!» [BLASCO 1920: 240].

Outro aspecto que ressalta na sua narrativa, é o de, logo no início dos confrontos (e antes de se evadir para Bruxelas), se ter voluntariado como enfermeira em Liège (na clínica da Rua Jonfosse), qualidade na qual afirma ter recebido “o primeiro ferido belga”²⁶⁵; e, já depois do armistício (a 11-11-1918), na mesma cidade, se ter igualmente apresentado no hospital da Cruz Vermelha (improvisado na Academia de Belas-Artes) aonde chegaram os portugueses feitos prisioneiros de guerra na Batalha de La Lys²⁶⁶ – jovens rapazes, na sua maioria entre os 22 e os 24 anos, oriundos do meio rural – aos quais pôde dar “palavras de consolação na sua própria língua”²⁶⁷ e a quem pediu que “fizessem um relatório da vida passada por eles na Alemanha, até à sua vinda para Liège”²⁶⁸, transcrevendo nas memórias algumas das declarações “tais como foram redigidas pelos seus signatários”²⁶⁹. Recorrendo à sua competência de poliglota e verve jornalística, retém igualmente depoimentos dos restantes prisioneiros, afluindo a violência física e psicológica, bem como as condições degradantes a que foram submetidos – além dos trabalhos forçados, obrigados a accionar metralhadoras contra os aliados²⁷⁰.

Do período do armistício, Blasco detém-se nas circunstâncias da retirada das tropas alemãs (no prazo de vinte dias) e na contenção geral da população de Liège, no receio de provocar novos conflitos. As represálias vieram depois, contra os colaboracionistas e com a destruição de estabelecimentos comerciais, na revolta contra a

especulação praticada durante a guerra (“toda a gente teria morrido de fome se não fossem os caridosos envios da América”²⁷¹)²⁷². Menciona igualmente o vitoriar dos soldados aliados, presentes nesta fase (belgas, franceses, ingleses, canadianos, escoceses, americanos e italianos) e o engalanar de pessoas e de espaços (inclusive teatros) com as várias cores e bandeiras dos países aliados – notando e combatendo a ausência de referência a Portugal²⁷³. Em Fevereiro de 1919, a memorialista acrescenta ter substituído o cônsul português (então doente), avisando o médico do Corpo Expedicionário Português, Dr. Medeiros de Almeida²⁷⁴, do encerramento do hospital e tratando com ele do repatriamento dos soldados portugueses que acompanha até Bruxelas, servindo-lhes de intérprete. A sua intenção seria acompanhá-los até Portugal, no que é dissuadida por “já ter feito o bastante para provar o seu amor pátrio”²⁷⁵. A actriz decide então rumar a Paris e, depois, para Lisboa.

Leal indicia na frente de guerra a concentração da população rural (na sua maioria campestres que, do simples conhecimento da charrua, passaram a ter de lidar com diversa maquinaria mortífera), e a menor participação da classe burguesa, inclusivamente citadina, na qual se enfileiram os actores: «(...) nenhum dos nossos comediantes se afoitou nos transportes para Brest.» [LEAL 1923: 107] – referindo-se ao porto francês onde desembarcaram os soldados portugueses, em 1917, depois transportados por caminho-de-ferro até à zona de Aire-sur-Lys, onde, sob o treino dos ingleses, recebem instrução para o combate nas trincheiras. Não assim com os franceses, ingleses, italianos e alemães, que contaram com larga participação de actores na guerra, cujos mutilados, são posteriormente reintegrados e trabalham nos teatros²⁷⁶. Neste sentido, denota um relativo alheamento desta realidade entre os da sua classe e nos meios urbanos, apesar do esforço que a guerra representou para o país, agravando a dívida externa e acentuando a carestia de vida: o regresso dos soldados desembarcados no Cais do Sodré é marcado pelo «indiferentismo de todos nós» [LEAL 1923: 263]; distanciamento próprio dos que “conhecem a guerra de ouvir falar dela (...) [e] não sabem o que isso é”²⁷⁷, mas também, de uma sociedade a debater-se com a sua própria crise e lutas internas, sob o novo regime. No entanto, o número de famílias directamente atingido no país pelo conflito não é despidendo: uma em cada treze teve nele um elemento destacado²⁷⁸.

Crise económica, fractura social e polarização política

Embora Leal não associe o êxodo rural ao aumento demográfico que constata em Lisboa no pós-guerra (“por cada um que morreu na guerra ressuscitaram

vinte”²⁷⁹), esta é uma realidade decorrente da involução socio-económica do país. O desequilíbrio da balança social, que ficara por corrigir na tentativa setembrista de redistribuição de propriedade²⁸⁰, e se acentuara pela incoincidência de relação entre as formas de produção capitalistas e as formas de produção sociais [FONSECA 1993: 470], é agora agravado pela instabilidade política e pela crise económica acentuada pela Grande Guerra, levando, quer à degradação das condições de vida das classes trabalhadoras, quer à prosperidade das classes que beneficiaram das condições de excepcionalidade [PINTO 2015: 325] – fenómeno analogamente verificado na Europa. Destaca-se, desta conjuntura, a falta de bens essenciais, a especulação desenfreada do comércio (“tomando as proporções mais absurdas”²⁸¹) e o aumento exponencial dos preços (“o que custava cinco escudos passa a custar cinquenta”²⁸²), dando origem a movimentos sociais e a greves (contra esta²⁸³ e outras conjunturas), as quais, muito embora legalizadas logo no início da república²⁸⁴, são bastas vezes duramente reprimidas²⁸⁵:

Convulsionava a Europa e quase todo o mundo inteiro com a guerra da Alemanha: as lutas políticas entre nós desencadeavam-se, amarfanhando e enrodilhando os homens públicos, a economia nacional, os caracteres. A luta pela vida era enorme, dolorosa, latente. Encarecia tudo. Nada havia para comer. Racionavam-se os géneros alimentícios. O pão era negro e caro. As *bichas* às portas das padarias, das mercearias, das carvoarias eram enormes e formavam-se ininterruptamente, sem solução de continuidade. Não havia pão, não havia carvão, não havia luz, não havia água. Dinheiro só o azevavam os *novos-ricos*, os exploradores, os *açambarcadores*. Carácter era coisa que se comprava por qualquer preço. [PINHEIRO 1929: 331-332].

Leal dá voz a uma classe bem-sucedida, que, numa situação crítica, tende a valorizar os efeitos e a obliterar as causas, sugerindo para realidades sociais degradantes uma responsabilização individualizante a ser contida pela lei, pela repressão policial e pela acção assistencial. O actor alude à transfiguração do centro da cidade na maior circulação e “mistura”²⁸⁶ de transeuntes, a quem parece faltar perspectivas de trabalho (“dá a impressão que ninguém tem afazeres”²⁸⁷, “País da Mandriolândia”²⁸⁸), notados também pela diferença de comportamentos (“acotovelam-se, magoam-se pelo nosso velho *sport* do encontrão, sem um gesto de desculpa”²⁸⁹, “sorriem indecorosos para as senhoras”²⁹⁰, “esgazeiam-se para as *gâmbeas* das *madamotas*”²⁹¹). Na mesma linha, comenta o aumento exponencial das casas de jogo²⁹², da prostituição (“uma grande

indústria”²⁹³) e da mendicidade (“o espectáculo degradante dos mendigos, coçando o piolho por essas ruas”²⁹⁴), igualmente praticada entre uma população infantil, entregue a si própria e recorrendo complementarmente a expedientes que vão do comércio informal ao pequeno furto (“invadem-te as escadas indecentemente, sobem-te aos patamares e roubam-te capachos, campainhas e lâmpadas eléctricas”²⁹⁵):

Em Lisboa temos as crónicas e constantes nuvens de garotos – verdadeira praga doentia e andrajosa – que enxameiam as ruas, invadem os estabelecimentos, azoimando-nos os ouvidos com a sua causticante lamúria, impingindo-nos bilhetes da lotaria, postais ilustrados, livrecos imorais (...).

(...). E para complemento de todas estas vergonhas, ainda nos metem os dedos nas algibeiras! (...). A mendicidade no nosso país é uma profissão e as rusgas policiais são nulas por falta de uma lei enérgica.

Que a assistência infantil merece uma atenção especial. A propagação da mendicidade infantil é resultante, na maioria dos casos, da circunstância degradante de os pais e as mães se desinteressarem pelos filhos, votando-os à rua. [LEAL 1920: 152].

Crianças que, a par do “mulherio descalço e berrante”²⁹⁶, encontra igualmente na cidade do Porto (“aos magotes, com traços correctos escondidos pela sujidade, semi-nuas, com o olhar doentio e coçando o gérmen do exantemático”²⁹⁷). Destas duas cidades, menciona as condições insalubres de habitação e de vida nos bairros populares²⁹⁸ (tanto em Miragaia como na Mouraria ou em Alfama), e refere, igualmente, as instituições republicanas votadas à acção assistencial – em 1920, a Provedoria da Assistência movimentaria anualmente cerca de dois milhões de escudos (2 000 000\$00)²⁹⁹, montante em parte destinado à Albergaria de Lisboa³⁰⁰, então com sete mil internados, capacidade insuficiente para as necessidades, instituindo-se paralelamente outras acções, a exemplo do subsídio destinado a complementar o custo das rendas de casa, e que movimentaria por ano sessenta e sete mil escudos (67 000\$00)³⁰¹.

O clima de insegurança, já pelo aumento do crime, já pelas lutas políticas, com expressão, entre outras acções, nos ataques bombistas, contam-se ainda entre os aspectos anotados. A insegurança devido à frequência dos assaltos é apontada razão pela qual o actor, compelido a “andar pela rua a desoras”³⁰² no exercício da sua profissão, adquire licença de porte de arma³⁰³:

(...) vou dizer-vos sem reboço que esta Lisboa amada é, sem tirar nem pôr, a capital *bombista* das conspirações – há uma, pelo menos, sempre na forja – cidade da ladroagem, do paleio, antro da prostituição e da tavolagem, acampamento de mendigos, baluarte da vagabundagem de ambos os sexos, a cidade dos bairros insalubres que são verdadeiros antros de miséria, vício e crime, passando em claro aos zelos da polícia que, por nosso mal, continua sendo uma verdadeira e picaresca cégada de Entrudo, quando deveria ser um corpo de segurança pública (...). [LEAL 1920: 151].

Cedo a narrativa de Leal se transforma num desabafo sobre a disfunção das instituições públicas, nomeadamente, a polícia; a falta de condições nos populosos estabelecimentos prisionais, transformados em focos de infecção de tuberculose (referindo-se ao Aljube, ao Limoeiro e à Penitenciária)³⁰⁴; a desadequação dos serviços aduaneiros (que multam as encomendas e lembranças que os artistas trazem do Brasil³⁰⁵); o descuido dos espaços públicos em Lisboa – visíveis no abandono de praças, no desempedramento de ruas (“mais parecendo as trincheiras da Flandres”³⁰⁶), nos “horrendos mercados”³⁰⁷, na falta de viação e de iluminação pública³⁰⁸.

Abranches relaciona o agravamento da fractura social com as ideologias do foro socialista: «É uma coisa que sempre noto: anarquismo, socialismo, comunismo, é tudo uma questão de vida difícil!» [ABRANCHES 1947: 245]. Entre a população empobrecida, dirige sobretudo a atenção para o género feminino nas várias idades – menção inclusivamente feita à prostituição infantil –, e, no limiar da pobreza, alude à classe dos “remediados”:

E percebo então porque é que todo o mundo se acha em convulsão, numa ânsia de tudo modificar, tudo refazer... Percam os muito ricos algum tempo à janela das *marquises* das suas salas de jantar... Olhem as escadas de serviço... Vejam o vaivém contínuo das velhas decentemente vestidas, mas com um ar de fome que aperta o coração, rotos os abafos, rotas as solas dos sapatos... E as crianças com os cabelos estacados pela falta de vitaminas, e as rapariguinhas de 12 a 14 anos que vendem frutas, dispostas também a vender a honra por uma blusita de lã, um fiozinho de oiro, um teto sem buracos... E a legião dos falsos pobres a tirarem-nos a vontade de ajudar os que realmente precisam; as mulheres ainda novas que vendem alfinetes, mero pretexto para nos suplicarem um pouco de pão branco, para fazer uma açorda ao filho que trazem no colo, comido de piolhos e de fome...

Sem dúvida, era preciso convencer os muito ricos a ver toda a funda miséria que se oculta nos lares, não só pobres, como remediados... Fazer-lhes compreender que não bastam as quotas para a Mitra, para os Balneários, para o Socorro Social... Era preciso mais, muitíssimo mais... [ABRANCHES 1947: 245-246].

Paralelamente, é referida uma classe sequiosa de divertimento, que, apesar dos preços inflacionados do Ginásio, do Coliseu e do Éden, acorre a estes e a outros teatros (“todos cheios de público e do bom”³⁰⁹), assim como aos cinemas (“com enormes bichas à bilheteira, contidas pela polícia”³¹⁰), e aos restaurantes (“atulhados de comilões”³¹¹). Os rapazes elegantes lancham no Rendez-Vous des Gourmets, flirtam na Marques, tomam chá na Garrett e almoçam “na poética Sintra”³¹². As elites frequentam os variados clubes em voga (o Magestic, o Maxim’s, o Palace), alguns mais empenhados na selecção contra a “formiga”³¹³ (o Tauromáquico e o Turf). Os homens vestem-se pelas “imaginadas etiquetas de Londres”³¹⁴, as mulheres, numa “orgia de sedas, veludos e peles”³¹⁵ – ainda que de estaménha. A fractura social é assim sublinhada pelo “snobismo de gastar”³¹⁶.

Leal anota à política um interesse, já não só da burguesia que frequenta o teatro³¹⁷ e os cafés – entrevistados redutos de conspiração política, em especial, A Brasileira do Rossio, frequentada pela esquerda republicana, e o Martinho, pelo quadrante monárquico³¹⁸ –, mas, inclusivamente, de uma camada social tradicionalmente não politizada: «E quem não é político nesta terra portuguesa? Creio até que o próprio cauteleiro fardado já nos pregou a partida filiando-se em um dos cem partidos (...).» [LEAL 1923: 121]. Entre as ideologias políticas em destaque, refere o fascismo (ou a “política futurista” como lhe chama), o comunismo (ou bolchevismo) e o integralismo lusitano, todos apontados ironicamente, e por igual, como males ou fatalidades inescapáveis : «(...) se o *semi-separado* permitir que escapemos das garras da política futurista, do bolchevismo e dos últimos *puchos*³¹⁹ integralistas, talvez então possamos gozar o salsifré do Iberismo (...).» [LEAL 1920: 191]. Sinal de que, por estes anos, a república não é assunto pacífico, são as retaliações que o actor sofre pelos “vivas” que lhe dá – inferimos que em palco, na função de *compère* – quer na integralista Coimbra (“dois pasquineiros provincianos maltrataram-me só por isso”³²⁰), quer em Lisboa (caricaturizado *n’Os Ridículos* como “maluco”³²¹).

O novo século traria, não a projectada mudança social, mas novidades tecnológicas, maioritariamente patentes na viação e na substituição da tipoia e transportes afins de tracção animal, pelo automóvel, pelos camiões, pelas motocicletas, pela

“antipática” mota ou *side-car*, pelo torpedo³²² (“em que se morre a valer”³²³). Leal é ele-próprio vítima, em 1919, de um aparatoso acidente de automóvel na estrada de Pombal. Fará larga menção ao acidente nos seus três livros de memórias, referindo-se-lhe enquanto “tragédia” que se cifrou em duas mortes (a mulher atropelada e um dos ocupantes do carro) e na iminência de amputação do braço do actor (sujeito a duas cirurgias³²⁴). Este episódio, bem como a menção a notícias jornalísticas dando conta dos frequentes atropelamentos, dão bem nota de como as novas tecnologias acarretam necessariamente um tempo para a sua assimilação, influenciando aspectos que passam pelos comportamentos dos condutores, a exemplo do guarda-freios do eléctrico (“o progresso acelerou tudo, desde a electricidade à má-criação”³²⁵).

Mas, não só os transportes terrestres marcam as novidades, a guerra já introduzira, entre outros, os submarinos e, no que à aviação diz respeito, destaca-se a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, empreendida em 1922 por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. “A viagem pelos ares nunca dantes navegados”³²⁶, amplamente decantada nas memórias, é empreendida no âmbito do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, com partida de Lisboa a 30 de Março e chegada ao Rio de Janeiro no dia 17 de Junho, contando com várias escalas e alguns acidentes. Perspectivada como um factor de aproximação entre portugueses e brasileiros – no contexto de uma já referida onda de nacionalismos –, é igualmente celebrada nos dois países (como bem atesta Abranches que se encontrava no Brasil³²⁷), e motivo do levantamento da moral das elites, que vêm nela os contornos épicos da continuação no presente de um passado evocado como heroico: os “conquistadores do ar”³²⁸ “acordam o Portugal das Descobertas”³²⁹, “descobrimo o Brasil uma segunda vez”³³⁰; Gago Coutinho, é o “Gama dos ares, nauta da aventura e da ciência”³³¹. Face à mudança de regime, à Grande Guerra, à reafirmação das potências europeias industrializadas e a um futuro que “se nos antolha negro e indeciso”³³², revisita-se, assim, pela voz de Leal, os costumados tópicos de exaltação histórica nacional – a antiguidade e persistência do país ao longo dos séculos, e em particular, o período da expansão marítima³³³. Paralelamente, e no mesmo contexto, a questão Ibérica e união de Portugal à monárquica Espanha, voltava, de novo, à ordem do dia: «Custa a crer que homens de senso político e patriótico se lembrassem de tal união! Que portugueses se lembrassem de um rei espanhol! – acaso olvidaram o terrível pesadelo Filipino? – Pois se já se pr[e]feriu, Afonso XIII a Afonso Costa!» [LEAL 1920: 191].

Entre os acontecimentos que marcaram a Primeira República, destaca-se, em plena Guerra Mundial, o Golpe Dezembrista (05-12-1917), liderado pelo major Sidónio

Pais, que, entre outras medidas³³⁴, dissolve o parlamento, leva ao exílio os chefes dos principais partidos republicanos (Bernardino Machado, Afonso Costa e Norton de Matos), procede à revisão da Constituição e institui um regime presidencialista. A autoproclamada República Nova prefigurava-se assim naquilo “que já não era uma república, porque lhe faltava Afonso Costa (a esquerda), mas que ainda não era uma monarquia, porque lhe faltava o rei”³³⁵. O então empresário do Teatro Éden, Luís Galhardo, também militar, participa na frente de resistência ao Golpe Dezembrista, exilando-se depois em Madrid³³⁶. O golpe contara com o apoio de integralistas que viriam a participar no parlamento (António Sardinha), ou a colaborar na elaboração da lei eleitoral e no projecto da Constituição (Hipólito Raposo) [MEDINA 1978: 73-74]. A facção monárquica encontrará, deste modo, ensejo junto de governos republicanos protofascizantes – no caso de Sidónio Pais -, ou fascizantes – no caso de Salazar -, enfileirando os seus subscritores como membros no executivo de um regime que, numa primeira instância, querem derrubado (sidonismo), mas, com o qual, num segundo momento (Estado Novo), acabam por compactuar, não tanto com a república, mas com Salazar, afinal, para alguns integralistas o príncipe perfeito, ao qual só faltaria a filiação real do nascimento.

Meses antes da tomada de Sidónio Pais, dera-se o fenómeno das “aparições de Fátima”, omissas nas narrativas, mas sinal de uma anotada propensão messiânica, exaltada no meio rural e manifesta no citadino, envolvendo, inclusivamente, este presidente que passará a fazer parte “do hagiolégio português”³³⁷ depois do seu assassinato, a 14 de Dezembro de 1918 – ocorrência referida por Leal entre as “tragédias do século XX”³³⁸, e deplorada por Simões³³⁹. Segue-se, logo em Janeiro de 1919, as referidas incursões monárquicas: «Apesar de uma intensa – e até certo ponto, lógica – colaboração com o sidonismo (...), os integralistas não tinham deixado de conspirar contra Sidónio, preparando a insurreição que de facto eclodiu, tanto em Lisboa como no Porto, cerca de um mês depois do assassinio (...).» [MEDINA 1978: 78]. Este é um tempo em que os teatros são transformados em prisões, locais de tortura e quartéis-generais. Com relação à tomada da cidade do Porto pelos monárquicos, Leal anota a “enérgica atitude”³⁴⁰ da actriz republicana Etelvina Serra³⁴¹ para com quem “os trauliteiros”³⁴² se esqueceram da cortesia que se deve a uma senhora”³⁴³. Embora sem referência directa, associamos esta ocorrência à transformação do Éden Teatro do Porto num centro de detenção, interrogatório e tortura de activistas e simpatizantes republicanos (“de cujos tratos inquisitoriais a muita [gente] só a morte libertou”³⁴⁴). Finda a breve monarquia, o mesmo

teatro é alvo de manifestações populares, acabando incendiado “entre entusiásticas aclamações à república”³⁴⁵, e “só o reconhecimento de que desapareceriam provas evidentes dos crimes ali cometidos evitou que fosse totalmente demolido”³⁴⁶. Mais tarde, também os protagonistas da Revolta de Fevereiro de 1927³⁴⁷, na mesma cidade do Porto, fizeram do Teatro S. João o seu quartel-general.

Da instabilidade política, económica e social, Leal retém também os prejuízos no sector da actividade teatral (entre 1910 e 1921 cifrados em 290 mil escudos³⁴⁸), maioritariamente associados à suspensão dos espectáculos aquando dos golpes e contra-golpes militares, ou mesmo, em plena Grande Guerra, a medidas subsequentes às acções de protesto contra a escassez e carestia de bens essenciais. Prejuízos que atingem directamente a classe, já que, perante o encerramento compulsivo dos teatros, nem os empresários assumem os honorários dos seus assalariados, nem o decreto publicado em 1921, prevendo nestas circunstâncias indemnizações em sectores que vão do funcionalismo público à imprensa, contempla o sector teatral³⁴⁹. Ilustra-se esta situação com o edital decretado pelo governo de Afonso Costa a 12 de Julho de 1917, em vigor até ao dia 28 do mesmo mês³⁵⁰. Nele é declarado o estado de sítio em Lisboa e concelhos vizinhos, e o recolhimento obrigatório entre as 23h00 e as 05h00. Conquanto Leal não refira as causas desta medida, sabemo-la reportada à crise económica da Grande Guerra, derivando na escassez do trigo e do carvão – este último, razão da suspensão da iluminação nocturna e da circulação dos eléctricos –, e na subida exponencial do preço de bens essenciais, causa das subsequentes greves, protestos, assaltos a padarias e mercearias, que a polícia e o exército combatem a tiro, cifrando-se os confrontos em cerca de quatro dezenas de mortos e seis centenas de detidos³⁵¹. Uma vez decretado o edital, e com ele a suspensão dos espectáculos, os “artistas dramáticos e mais obreiros de teatro”³⁵² vêem igualmente suspensos, trabalho e vencimentos. A situação atinge de modo diverso os “pequenos”³⁵³ e os “grandes”³⁵⁴. Os primeiros, “de vale em punho, suplicando alguns escudos”³⁵⁵, enquanto os segundos – como o actor – se esgueiram para a casa de penhores. A excepção vai para os carpinteiros, com actividade fora do teatro, podendo cumprir as oito horas laborais (uma das conquistas da república)³⁵⁶. Após os conflitos armados e uma vez reabertos os teatros, é apresentada uma récita em que “ainda se trabalha de borla”³⁵⁷, revertendo a bilheteira para os vitimados (os feridos nos hospitais) – acrescenta o memorialista, “como se tivéssemos culpa ou fôssemos sócios da empresa”³⁵⁸. O clima de sobressalto pelas prevenções militares³⁵⁹, ou, ainda, as greves, contam-se entre outros factores adversos, a exemplo da inauspiciosa estreia, em Lisboa, da revista *Pé de dança*

(no Teatro Édén, nos finais da época de 1921), coincidente com a greve dos eléctricos – transporte na época bastante utilizado³⁶⁰. Os prejuízos podem ainda advir de danos em edifícios teatrais causados pelos confrontos – aquando do Golpe Dezembrista, duas granadas entraram pelo urdimento do Teatro Édén, destruindo também o cenário, facto ilustrado na fotografia impressa que acompanha o texto das memórias³⁶¹.

Leal incluirá nas “tragédias do século XX” a Noite Sangrenta, e as suas vítimas, entre os “mártires da Pátria”³⁶². O acontecimento ficará indelevelmente associado ao Golpe Outubrista (a 19-10-1921), encabeçado por Manuel Maria Coelho – um dos heróis da primeira revolução republicana³⁶³ – contra o governo liberal, liderado por António Granjo³⁶⁴ que, nesse mesmo, dia pede a demissão. O presidente António José de Almeida recusa, no entanto, a entrega do governo a Coelho, acabando por ceder mais tarde. Mas, na noite do Golpe, serão assassinados em série cinco políticos republicanos³⁶⁵, depois de raptados numa camioneta (a “camioneta fantasma”). Julgado o caso, foram condenados os executores, não se chegando, porém, a inculpar os mandatários³⁶⁶ – circunstâncias que, somadas, abriram caminho aos quadrantes políticos conservadores e respectivas conspirações militares.

Já nas vésperas do fim da I República, o retrato do presidente Manuel Teixeira Gomes – com quem Leal prava na condição de síndico e com quem mantém correspondência aquando do auto-exílio do presidente-escritor –, converge para o paradigma do republicano de visão liberal, herdada do século XIX, revelando uma cisão mais formal do que conceptual no que ao conservadorismo político diz respeito, designadamente, na pronta cedência do quadrante político às elites financeiras. Na visita ao Grémio dos Artistas Teatrais, o zelo formalista de Teixeira Gomes ao recusar uma “cadeira solene”³⁶⁷ por lhe parecer um trono (recostando-se “elegantemente num *maple*”³⁶⁸), opõe-se ao parecer que dá à reclamação sobre a “invasão” de elencos franceses, trazidos na sua maioria pelo empresário José Loureiro, aconselhando a não lutar “porque o empresário possuía o que a nós faltava: dinheiro”³⁶⁹. Durante os dois anos do seu mandato, vigorara a esquerda republicana e o partido dos “canhotos”³⁷⁰, pelo que é apodado pelos golpistas do 18 de Abril de 1925 de “bolchevista”, indício da radicalização política que então se verificava, a avaliar inclusivamente pela indignação do próprio: “Bolchevista, eu, que sou proprietário!”³⁷¹. O memorialista alude analogamente ao medo e à coragem que, num tempo de crispação, assistem ao chefe da nação (“Também eu tenho medo, mas como me pagam para ir... eu vou!”³⁷²), referindo-se ao “dia desastrado”³⁷³ do mencionado golpe que contou com a colaboração de

monárquicos. Ainda que dominado pelas forças do governo, o Golpe dos Generais é historiograficamente entendido como o primeiro ensaio³⁷⁴ do Golpe de 28 de Maio de 1926, na sequência do qual se instituiu a ditadura militar que veio pôr termo à Primeira República e ceder lugar à ditadura do Estado Novo que vigoraria durante quarenta anos.

A arte, os artistas e a polis

Adelina Abranches defendeu até às últimas consequências que o actor não deve manifestar a sua confissão política, sob pena de poder afastar públicos:

Ninguém ignorava que eu era monárquica de alma e coração... mas também todos sabiam que eu não me manifestava, nem fazia política, porque sempre entendi que um artista não deve ter política.

O artista precisa de agradar a gregos e a troianos... e se pende para as direitas, sabe muito bem que as esquerdas não lho perdoarão. [ABRANCHES 1947: 256].

Afirmção, de certo modo, contrariada pelo facto de a actriz não esconder a sua confissão monárquica e admiração pelo ministro João Franco, a quem dedica um capítulo das memórias³⁷⁵. Se, por um lado, esta alegada postura apolítica lhe permitiu participar em projectos teatrais com uma índole política contra-corrente, a exemplo do Teatro Livre, por outro, trouxe-lhe alguns dissabores quando, no Brasil, em 1913, se associou, na qualidade de artista, aos festejos do aniversário da República Portuguesa, na Embaixada daquele país, achando-se por fim combatida, quer por monárquicos quer por republicanos³⁷⁶. A defendida subtracção da cidadã à actriz revela-se ainda improdutora quando, na noite da referida celebração, numa entrevista assinada por Virgínia Quaresma³⁷⁷ e publicada no jornal carioca *A Época*, faz declarações depreciativas sobre a mudança do regime em Portugal (“[desabafei] a minha pena de sentir a minha terra assim votada às feras...”³⁷⁸), espoletando ataques injustos ao seu trabalho (os quais Pinheiro não deixará de deplorar nas suas memórias³⁷⁹). Regressada do Brasil, no início de 1914, narra-se alvo de manifestações de desagrado quando se apresentava no Teatro Águia D’Ouro³⁸⁰, no Porto. Logo ao subir do pano, é pateada e agredida em cena com o arremesso de batatas, todavia, apesar de ferida (“moral e fisicamente”³⁸¹), consegue fazer prosseguir a apresentação, com o apoio de uma parte do público e de alguns colegas. Num tempo em que, dadas as circunstâncias, a política como o teatro, eram assuntos prementes e na ordem do dia, mais difícil se revela a defendida destrição pela actriz entre o actor e

o cidadão, elegendo-se teatros e espectáculos enquanto lugar e momento propício para manifestações de carácter político.

Embora com entornos diversos, quer Abranches quer Leal acabam por defender para os regimes de sua eleição, monárquico e republicano, respectivamente, um estatuto de instituições alegadamente suprapartidárias, conferindo-lhes paradoxalmente uma isenção ideológica, que os factos e a historiografia não poderiam deixar de contrariar. Abranches equipara o monarca a um moderador que, não necessitando de apoio político para a função exercida, não tomaria partido nem teria simpatias políticas³⁸². Na década de 1920, revelando algum desencanto relativamente às expectativas no novo regime, Leal confina a república a um ideal, e, portanto, se falha, “a culpa não é dela”³⁸³. Combatido no Brasil pelo seu republicanismo e identificado à acção propagandística anti-monárquica no teatro de revista, afirma agora amar antes a “República-Ideia”, descrevendo-se um republicano apolítico, embora concedendo no paradoxo. Demarca-se, assim, da militância, das lutas e da classe política, realidades que submete à generalização e ao descrédito, preferindo seguir as Ideias aos Homens. E, na década de 1940, converge na pretensa desideologização promovida pelos estados ditatoriais, subscrevendo um artigo em que se relativizam regimes, retirando-se-lhes significância política que, deste modo, recai antes sobre os governantes:

Nunca fui, nem quero ser político militante, filiado neste ou naquele partido, por isso[sic] que os políticos são todos iguais, os de ontem como os de hoje – com raríssimas excepções de parte a parte.

Sou republicano porque amo a República-Ideia, sou republicano sem ser político, por mais paradoxal que esta asserção pareça! Admiro o talento dos nossos mais ilustres estadistas, mas não sigo homens porque prefiro seguir ideias. [LEAL 1920: 107];

É velho hábito de atribuir aos regimes os defeitos, as carências, os desvairamentos e as imprudências daqueles que assumem as pesadas responsabilidades de os servir e guiar pelo melhor caminho. Em todos os tempos e em todos os povos se procurou fazer recair sobre os sistemas políticos em vigor as culpas que apenas pertencem aos seus servidores. (...). É que os erros praticados pelos homens que assumem a direcção dos povos dentro dos regimes por que eles se regem, nunca podem ser atribuídos com razão a esses mesmos regimes. [in: *O Século* (05-10-1941), apud: LEAL 194-: 23].

Ao contrário de Abranches, Leal não subscreve a ideia de que o actor deva impedir-se de manifestar-se politicamente, posição que inflecte para o apolitismo durante a ditadura e interdição da expressão neste quadrante. E, numa espécie de atenuação para a evocação do activismo entre a classe, alude, na década de 1940, à filiação de actores em partidos ou organizações afins, atinentes aos partidos fascizantes que então governavam na Europa, embora não deixe, igualmente, de mencionar o envolvimento de actores na revolução republicana. Na função de *compère*, e, portanto, sublinhando através de comentários de sua lavra os números de revista e respectivos conteúdos alusivos à política, o actor não poderia eximir-se a uma perspetivação dos acontecimentos:

Não sou político, a ninguém tenho rancores, mas como observador e quase *medium*, que, não poucas vezes tem adivinhado os acontecimentos, sem neles estar filiado (...), direi ainda, sem receio de que me censurem o envolver-me nestas coisas que reputo máximas, pelo facto de ser artista. [LEAL 1923: 5];

Mussolini teve a satisfação de ver a notável actriz Em[m]a Gramatica inscrever-se nos registos do partido fascista. Admiram-se então que alguns dos nossos actores se alistassem na briosa Legião da Cruz de Avis³⁸⁴.

Não foi o falecido actor-empresário José Clímaco³⁸⁵ de escopeta para as alvoradas revolucionárias? [LEAL 194-: 246].

As lutas políticas reflectem-se, do mesmo modo, nas relações profissionais, de trabalho. No referido incidente do Porto, que não se ateve às manifestações contra Abranches em palco – visitada, depois, no hotel, por uma “comissão de republicanos”³⁸⁶ que a intima a deixar de trabalhar naquela cidade –, a actriz revela a influência de um seu escriturado: «Soube mais tarde que esta *caminha* me fora preparada por um dos meus mais insignificantes escriturados, *doublé* de espia carbonária (...).» [ABRANCHES 1947: 261]. Facto que declara inconcebível, já que nunca lhe ocorrera denunciar os colegas que, em 1905, no Teatro Nacional, davam expansão às suas posições republicanas: «Nunca revelei, fosse a quem fosse, estes desabafos que ouvia a contragosto porque poderiam provocar a expulsão desses actores do teatro onde trabalhavam. E, tirar o pão a quem o precisava de ganhar, era coisa que eu não faria por nada desta vida!»

[ABRANCHES 1947: 245]. A mesma tensão narrada por Leal, no Brasil, espoletada por grupos de monárquicos portugueses aí exilados após a implantação da república, é agora referida por Adelina relativamente a facções republicanas em Portugal. A actriz, que não se demoverá do Porto, enfrentando a situação, avança à comissão intimidatória o argumento do impedimento ao trabalho e a implicação que a sua desistência significaria para o colectivo, realçando a intrínseca interdependência laboral em teatro: «Expliquei a todo o grupo que lhe não faria a vontade porque precisava de ganhar a minha vida, não só eu, como todos os artistas e pessoal menor que me acompanhavam. Sofreria tudo o que me quisessem fazer para não prejudicar os meus colegas e a minha empresa.» [ABRANCHES 1947: 260].

Nesta senda, refere-se a adesão de cidadãos a organismos de polícia política, verificada também no meio teatral – actores, pontos, dramaturgos, entre os mencionados – delatores denominados durante a monarquia “bufos”, dada a encapotada infiltração junto de colegas com quem mantêm relações, se não amigáveis, pelo menos de cortesia profissional, porém, agora tomando nomes específicos, conforme a pertença ao quadrante republicano (formigas) ou monárquico (lacraus). Confundem-se, porém, ambos os quadrantes na instauração de um clima de ódio, de vingança e de perseguição, culminando no uso da violência sobre pessoas ou instituições – o assalto e a destruição, tanto de casas particulares como de agremiações, uma das modalidades de intimidação durante a ditadura sidonista, e Pinheiro, um dos perseguidos. De notar que, ao situar a perseguição política no passado, “nos tempos ominosos”, Leal denega uma realidade igualmente presente ao tempo da escrita, durante a ditadura salazarista:

Um filho do saudoso actor Joaquim Silva foi bufo de uma celebrada polícia secreta nos tempos ominosos, e um *ponto* teatral, aliás excelente pessoa, agente de outra polícia privada, prendeu em uma sentina um oficial do exército que ali se escondeu... Até uma actriz prestou serviços numa Polícia do Estado. [LEAL 194-: 246];

Sidónio Pais revoltava-se e proclamava-se Presidente, Primeiro Cônsul, quase Imperador, à maneira de Napoleão I.

Os ódios, as vinganças, as perseguições não tinham fim. Os *lacraus* de samarra e capote alentejano, substituíam os *formigas* dos democráticos, os *bufos* da monarquia. Mas eram os mesmos! Os epítetos é que diferiam.

Eu, sem saber porquê, sem justo motivo, sem razão plausível, porque nunca fui um político, era seguido e perseguido, para qualquer lado que me voltasse, por um lacrau. Seguia-me os passos.

Preparava-se o assalto ao Grémio Lusitano. Eu morava num prédio próximo. Quando se desse o assalto, assaltar-me-iam a casa. Preveniram-me. Porquê? Mudei de residência a correr, precipitadamente, afogueadamente.

E, de facto, quando se deu esse infamíssimo e vergonhoso atentado ao Grémio, lá foram a minha casa, mas... deram com as ventas num sedeiro.

E entre os assaltantes, no escuro daquela tenebrosa noite, a vizinhança ouvia distintamente bradar pelo nome de um autor dramático, que se dizia meu amigo, e que tempos antes procurara jesuiticamente fazer parte do Grémio, não tendo conseguido o seu intento. [PINHEIRO 1929: 332].

Num tempo de fractura, radicalização e perseguição, os actores memorialistas, tendem a defender um sentido restrito de política, relegando-a em exclusivo para a classe política e respectivas lutas, considerando-se, portanto, não políticos, na medida em que não têm responsabilidade directa nos acontecimentos: «Que importância me davam como político, a mim, que não fazia mal a uma mosca, e que o que mais ardentemente desejava era o sossego do meu País!» [ABRANCHES 1947: 257]; «Não conspiro... não escrevo nos jornais... só sei representar, mal ou bem, os papéis que me distribuem...» [Ibidem, 260-261]). Perante a repressão, escamoteava-se, assim, um direito de cidadania. Mas, o teatro, como a arte, não são fenómenos isolados da *polis*, ainda que o artista tendesse a considerar a sua acção alheia aos acontecimentos. Como refere Mário Dionísio relativamente aos cubistas, que, no início do século, afirmavam viver à margem da sociedade, as suas buscas pictóricas reflectiam, no entanto, os conflitos e o desejo de superação de uma determinada sociedade, num determinado tempo³⁸⁷. Neste sentido, podemos também afirmar que «O teatro é, por excelência, o lugar da História, o cadinho em que se fundem e confundem os destinos colectivos e individuais, as angústias, os sonhos, as frustrações, de todos e de cada um. O mundo é um palco, dizia Shakespeare – exactamente como o palco é (representa, significa) o mundo.» [REBELLO 2010: 65].

Abranches dá voz a uma crença no progresso, atinente aos avanços tecnológicos e científicos, que não se transpõe para o socio-político. A actriz, que dedica todo um capítulo das memórias à travessia aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral³⁸⁸, revela-se, contudo, céptica quanto aos avanços sociais. Embora relacionando o comunismo com o ideário cristão³⁸⁹, entende a desigualdade como insanável porque própria da natureza

imperfeita do Homem e do sistema capitalista por este criado. A permanência das realidades sociais, as mesmas que superou num percurso que a promoveu relativamente às suas origens, acaba assim legitimada por argumentos quer do foro científico – a lei do mais forte na evolução das espécies –, quer do foro religioso – se os fundamentos pressupostamente divinos não mudaram o Homem, não será este a mudar o mundo:

No entanto, cá no meu pobre entender, penso que, enquanto houver fracos e fortes (físicamente falando), estúpidos e inteligentes, velhos e novos, saudáveis e doentes, hipócritas e sinceros, julgo que nunca se chegará àquela bendita perfeição com que os idealistas sonham. Num cesto de cerejas, é sempre a avariada que contamina as outras; o contrário é que nunca se observou... nem observará. E como a imperfeição é triste condição da humanidade, não tenhamos ilusões. Era muito belo, sim, que se chegasse a um tal grau de perfeição, que se acabasse com a exploração do homem pelo homem... e se acabasse com o dinheiro, o pirata do dinheiro. Mas não tenhamos ilusões. Judas nasceu e morreu perverso! Ouviu durante muito tempo a palavra santa de Jesus, que arrebatava multidões... Contudo, o seu negro coração nunca se deixou comover pelas teorias do Mestre, inegavelmente o maior, o mais puro, o mais perfeito orientador moral que ainda apareceu cá neste mundo...

Qual o super-homem capaz de criar leis superiores às dos Dez Mandamentos ditados por Deus a Moisés?

Criar leis superiores às dos Dez Mandamentos?... Não tenhamos ilusões. [ABRANCHES 1927: 249].

O sentimentalismo que Abranches critica nas camadas populares – tão depressa aclamando o rei D. Manuel I como o presidente que se lhe seguiu³⁹⁰ – é o mesmo que enforma o seu argumentário político. As opções neste âmbito são preferencialmente adscritas ao factor emocional, já pela influência de pessoas de eleição afectiva – Aníbal Soares é quem terá despertado o interesse da actriz pela política³⁹¹ –, já pela tradição, associando ainda à monarquia uma estrutura familiar propícia à identificação emotiva: «(...) aquele rei [D. Carlos I] que eu sempre acompanhara na minha infância e na minha mocidade; que vira pequenino e belo como um S. João de retábulo (...)» [ABRANCHES 1947: 215]. Retemos, neste sentido, as palavras dirigidas ao público, em 1914, quando atacada em cena por republicanos:

Sossegados os ânimos, falei, declarando com desassombro que era talassa³⁹², como podia ser republicana... mas que a minha importância era de tal maneira frágil que não podia afectar o novo regime... Não tinha culpa de ter nascido numa época em que havia reis em Portugal, adorados e respeitados por toda a minha família que me tinha ensinado, desde pequenina, a querer-lhes muito bem e a olhar para eles com o respeito e a devoção que se deve aos maiores representantes da nossa Pátria. E não era ao fim de trinta anos e tal de existência que eu ia mudar de ideias e de convicções... monárquica tinha nascido, monárquica havia de morrer! [ABRANCHES 1947: 259].

Para além da contribuição artística, na qualidade de actor, ensaiador/encenador, António Pinheiro foi um agente seminal nas vertentes de síndico e de pedagogo ao interpelar o meio com novas medidas e ao preparar caminho para futuros desenvolvimentos. Acção, em certa medida, obliterada, e razão do resgate de alguma investigação actual. A este recalçamento associamos a conjugação de vários factores, nomeadamente, o não ter sido banhado nas “águas do Estígio” social – e, portanto, não radicado na burguesia intelectual ou financeira, à imagem de Francisco Palha, António Enes, S. Luiz Braga ou Júlio Dantas – consideradas figuras de proa nas evoluções do meio –; ter confrontado a classe possidente do seu tempo – apodado de revolucionário ou bolchevista, e, como tal, permanecendo não grato à historiografia do Estado Novo –; e ser actor. Até neste último aspecto, Pinheiro prefigura-se pioneiro ao contrariar a falta de expectativa de um actor poder vir a ser um dos impulsionadores na mudança das realidades do teatro do seu país. Conotado com a esquerda republicana e perseguido durante a ditadura sidonista – a peça que estreia no Verão de 1918, no Teatro D. Amélia (*Os mineiros*, de Joaquín Dicenta), é inclusivamente proibida após a quarta apresentação³⁹³ –, já depois da ditadura instituída pelo golpe militar de 1926, momento em que exerce maioritariamente funções de ensaiador/encenador, refere-se entre aqueles a quem se evita dar relevo: «(...) de há tempos a esta parte se faz em volta do meu nome de ensaiador a campanha do silêncio. É uma *sabotage* como outra qualquer. Não me magoa. Já estou habituado.» [PINHEIRO 1929: 487].

No que à historiografia do Estado Novo diz respeito, é significativa a nota que Matos Sequeira dedica a Pinheiro na monografia de 1955 dedicada à *História do Teatro Nacional*. Descrevendo-o como um “defensor da classe”, confina, no entanto, a sua acção de síndico à questão dos jazigos dos actores³⁹⁴. E, já em texto corrente, se lhe refere parcial e perfunctoriamente, enfileirando as propostas avançadas em 1912 para a reforma

daquela instituição no caciquismo latente – entre estas, uma medida de maior inclusividade no acesso dos actores ao Teatro Nacional e no direito à reforma – propostas designadas enquanto “espectro” e que vão de encontro à posição daquele que considera ser o “defensor” da instituição – Augusto de Melo; isto, para além dos adjectivos que vai encontrando ensejo em lhe aplicar, desde “deselegante”, a “agressivo” e a “disfarçado”: «Pinheiro, sem a elegância do Melo, mas com o vigor da sua linguagem agressiva, disfarçado atrás da Associação, atirou com o espectro de uma moralidade imprescindível para cima do Nacional e do seu defensor.» [SEQUEIRA 1955, II: 487]; e, sobre a gorada reforma, acrescenta: «O Almeida Garrett continuaria na mesma. Augusto de Melo deveria ter esboçado um daqueles sorrisos cépticos que nós tão bem lhe conhecemos.» [SEQUEIRA 1955, II: 489]. Sequeira ironiza ainda sobre o facto de Pinheiro ter sido admitido sem concurso, em 1911, no quadro de docentes da Escola da Arte de Representar, questão que, como referido, o memorialista justifica e o historiador ignora³⁹⁵.

Nos seus dois últimos volumes, Blasco, que conhecera a abundância³⁹⁶, descreve-se entre os remediados, racionando bens alimentares, executando tarefas domésticas antes delegadas³⁹⁷, vivendo de pequenos favores, inclusivamente de borlas no teatro, já que os seus rendimentos não lhe permitem a dispensa dos vinte escudos que rondariam o preço de um ingresso em 1937³⁹⁸:

Os tempos mudaram? Para os felizes, para os que do conflito aproveitaram, talvez.

Para mim, é ainda a guerra, com os seus sobressaltos, as suas incertezas.

Para mim, que continuo a racionar o meu pão, os canhões de 1914 ressoam aos meus ouvidos com igual fragor. [BLASCO 1937: 11-12].

Depauperada no decurso dos anos da Grande Guerra³⁹⁹, sem actividade no teatro aquando do regresso a Portugal, narra-se entre os raros casos de subsistência exclusiva pela escrita⁴⁰⁰. Além dos artigos jornalísticos que assina, conta, em 1936, com um total de 28 obras publicadas⁴⁰¹ e vários volumes reeditados, entre memórias, novelas, crónicas, poesia e uma peça de teatro⁴⁰². Situação económica agravada, já pelo encerramento durante a ditadura de alguns títulos de imprensa nos quais colaborava, já, em 1936, pela perda do direito à reforma na qualidade de societária do Teatro Nacional, estatuto conferido durante a Primeira República, e direito negado durante a ditadura, quando

exercia funções de ministro titular Gustavo Cordeiro Ramos, conhecido pelas reformas conservadoras no ensino e simpatizante nazi. Apesar da situação em que se narra durante a ditadura, em vésperas da Segunda Guerra Mundial, Blasco demonstra-se conivente para com os regimes fascizantes, não só de Hitler – que, na sua opinião teria mudado a Alemanha e o espectro deste país associado à Grande Guerra –, mas igualmente de Salazar, com quem se solidariza aquando do atentado bombista em 1937. Retirando significância social às lutas políticas da Primeira República, que restringe à luta pelo poder, e confundindo a ordem imposta com apolitismo, o seu discurso converge inclusivamente para o trinómio, lema do regime, “Deus, pátria e família”:

A situação actual prejudicou-me, alguns jornais onde eu escrevia não puderam aguentar-se com a censura e eu perdi uma ajuda muito importante para o meu custo de vida.

Mas pensam que desejo alguma mudança, embora daí me viessem maiores proventos? Não. Peço a Deus que conserve o meu país assim como está, sem revoluções e sem uma luta pelo poder – que é principalmente a finalidade dos combatentes. Nesse ponto, posso dar lições de patriotismo, porque muito sacrifício me tem custado e custa a minha atitude. Política, não tenho. Tudo que concorra para o bem-estar e tranquilidade da família portuguesa merece o meu aplauso sincero e sem preocupações pessoais. [BLASCO 1937: 8-9].

Bem sei que os tempos mudaram. Bem sei que a Alemanha de Hitler não é a Alemanha do Kaiser – tenho até pelo *fürher* uma viva admiração (...). [BLASCO 1937: 11];

Recebi um cartão de agradecimento do Dr. Oliveira Salazar pelas minhas felicitações por ter saído ileso do atentado que o ia vitimando – atentado estúpido, sem justificação possível.

Eu admiro no Chefe do Governo a sua inteligência e a sua modéstia.

Que diferença da pose de Mussolini e de Hitler! Pois não vale menos do que qualquer deles.

O que mais me agradou foi o envelope que trazia apenas o meu nome e Lisboa, como único endereço.

Lisonjeou-me profundamente que o nosso *Führer* reconhecesse assim a minha popularidade e a notoriedade do meu nome. [BLASCO 1938: 41-42].

Actriz que ganhara fama pela irreverência no que aos preceitos sociais dominantes diz respeito, descrevendo-se uma revoltada e avançada para o seu tempo⁴⁰³, quer no teatro⁴⁰⁴ quer fora dele – pioneira de modas e de comportamentos, assumindo uma vida prolífera amorosa, mãe solteira de dois filhos –, com uma carreira teatral internacional inédita no meio, enfileirando, além do mais, entre as primeiras memorialistas e raras publicistas do seu tempo⁴⁰⁵, inclusivamente, seguidora atenta do debate sobre os direitos da mulher e não escondendo, mesmo no final da década de 1930, a sua associação a personalidades da primeira geração republicana que se opuseram à ditadura (a exemplo de Afonso Costa⁴⁰⁶, António José de Almeida⁴⁰⁷, Aquilino Ribeiro⁴⁰⁸ e Magalhães Lima⁴⁰⁹), Blasco prefigura-se uma pessoa não grata a um regime que se pautava pelo conservadorismo, apesar da sua professa adesão ao Estado Novo. Neste sentido, refere-se alvo de um afastamento e de uma “campanha do silêncio” à volta do seu nome: «Como não podem denegrir-me, fazem-me a campanha do silêncio./ Isto não são fantasias, nem visões do meu espírito perturbado pela amargura.» [BLASCO 1937: 16];

O meu nome é afastado, sistematicamente, de todas as reuniões ou festas em que eu pudesse brilhar um pouquinho.

Publicam-se livros sobre personalidades literárias, de alguns sou excluída, quando lá deveria figurar, por direito de conquista, nem que mais não fosse se não pelo esforço dispendido.

Para rodear qualquer personalidade estrangeira, convida-se toda a gente de maior ou menor renome, e eu fico de lado, sempre a enjeitadinha!

Quer alguém publicar uns períodos acerca da minha obra em certos jornais?

O autor é excomungado, como se cometesse uma heresia. Podem citar-se factos conhecidos do que afirmo. Há a preocupação de me esconder, de me apagar. E são os meus leitores que me fazem notar as injustiças que se cometem comigo, escrevendo-me ou fazendo-me parar na rua para mas apontarem.

Escrevo num jornal? Aparece sempre quem queira exercer influência perniciosa para que cesse o meu trabalho.

Aconteceu isto n’*A Tarde* e noutros jornais. [BLASCO 1937: 17-18].

Tendo já se demarcado da imagem associada à juventude, passando da “cómica”, no primeiro volume, à “trágica”, nos subseqüentes publicados no pós-guerra, é, contudo, a imagem de irreverente que prevalece. Assim em 1935, no argumento avançado por um “conselheiro” em desfavor da sua candidatura a um prémio literário⁴¹⁰, a quem a

memorialista, alegando razões de ordem material⁴¹¹, revela o desejo de se candidatar: «Isso é o diabo, a Mercedes foi actriz, requestada, teve os seus pecadilhos...» [BLASCO 1937: 112]. Blasco, que desistiu do concurso, repara na hipócrita moralidade que se instaurava («Então o prémio é para Catões e Matronas virtuosas?») [Ibidem]). Todavia, habituada ao reconhecimento entre as elites, inclusivamente políticas, não deixa de as agraciar. O seu discurso converge agora para a exaltação dos mesmos valores sublimados para a Mulher no Estado Novo, designadamente, a circunscrição da vocação feminina à família:

Deixei tudo: família, estudos e esperança de uma vida sossegada, com um marido dedicado a ganhar para mim o pão de cada dia, enquanto eu ficaria no meu lar, feliz e descuidada, tratando dos meus filhinhos, o que deve ser – reconheço-o agora – o supremo ideal da mulher e a sua mais querida ocupação. [BLASCO 1920: Introdução];

Eu acho que todas as mães deviam industrializar as suas filhas nos serviços domésticos. Uma boa dona de casa é a melhor noiva que um rapaz pode desejar.

(...).

E tenham disto a certeza: os moços de agora só gostam dessas pequenas de educação moderna para se divertir, para um namoro de praia, mas não escolhem nenhuma delas para sua esposa.

(...).

Pois eu não fui treinada em trabalhos de casa.

Logo de pequena, meteram-me livros de estudo na mão e rasguei muitos bibes pelos bancos das escolas. [BLASCO 1938: 9-10].

Leal incorpora na sua narrativa o percurso de um republicano liberal, que, de defensor da democracia e do positivismo laico, denunciador, também, da coarctação de liberdades sob o regime monárquico, se transmuda, no último volume, em republicano moderado, católico, anti-comunista, apoiante de Salazar, por ver neste o garante do sistema republicano⁴¹². Usufruindo do estatuto de figura pública, quer na condição de actor quer na de publicista – assinando inclusivamente artigos na imprensa de Lisboa, do Porto e do Brasil –, narra-se bastamente solicitado para eventos sociais, privando com personalidades dos vários quadrantes políticos. Revela possuir retratos – assinalando a sua troca como uma prática de especial cortesia – de D. Afonso de Bragança (Duque do

Porto) e do príncipe de Chimay, subentendendo o relevo conferido à sociabilidade ao afirmar que: «(...) se não possuo os retratos do Kaiser, de Sidónio Pais, de Sol[l]ari Allegro⁴¹³ e do regedor de Lavacolhos é porque estes históricos senhores não foram das minhas relações». [LEAL 1920: 109-110]. No primeiro volume, admite a sua inclinação para a “esquerda” e admiração por Carlos Rates⁴¹⁴, cujo ideário quer ver conjugado ao do integralismo lusitano (ao “patriotismo da nossa mocidade intelectual”), tentativa de conciliação de opostos resumida na frase: «Caminhar para a esquerda, mas olhando atento à direita!» [LEAL 1920: 108]:

Mas se fosse possível conjugar o patriotismo da nossa mocidade intelectual com algo que legisla o pensamento inteligente do Sr. Carlos Rates – embora esta opinião desagrade talvez ao devotado republicano Edmundo de Oliveira⁴¹⁵ – eu creio que a tão desejada Reconstituição Nacional, seria um facto definitivamente grande para o bem-estar do regime. [LEAL 1920: 107-108].

Em 1923, confessa-se já afecto à direita republicana e a Cunha Leal⁴¹⁶, embora crítico do fascismo italiano que então se afirmava: «(...) os proletários italianos chamam-lhe far[s]ismo, os portugueses chamam-lhe uma espécie de sidonismo, e os avançados chamam-lhe futurismo. Eu penso que é mais uma forma de negativismo [LEAL1923: 312-313]. Denotando a fractura entre republicanos, demarca-se da esquerda, divisada causa dos distúrbios em que isenta as facções conservadoras: «E não julgueis que o meu espírito, outrora radicalizado, vem enfermado pelo que gritam os panfletários libertários sobre os ideais que trazem em litígio a sociedade – não!» [LEAL1923: 168]; «Mas não são os monárquicos, excelentes pessoas e portugueses também de lei, que têm culpa deste estado caótico: a culpa é única e simplesmente dos republicanos. Tantas vezes isto se tem dito, e os meus rapazes não têm emenda.» [LEAL 1923: 211]. De invocado inspirador da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro – co-fundada pelo memorialista, em 1917 –, Karl Marx passa agora a propalador de ideias extemporâneas: «Carlos Marx com os seus avançados conselhos! Se não avança tanto e tem esperado melhor pela época própria das velocidades, talvez os povos não andassem tanto em *pane!*!...» [Ibidem, 254]. O memorialista veicula um discurso que então se impunha e que enforma o argumentário das ditaduras entre guerras, a saber, o restabelecimento da ordem, que, embora nunca referida, corresponde à ordem social herdada, e a ideia de que esta é isenta de ideologia política; o fomento de um pretensão apolitismo que se traduz na demonização do

comunismo e na inibição do direito de cidadania com relação à expressão política, cidadania restringida ao âmbito familiar e ao cumprimento do trabalho; e por fim, a demonização da política e respectivas lutas que se cifra na anulação do pluripartidarismo. Num discurso eivado de contradições, enquanto acusa a degeneração dos princípios republicanos no que ao laicismo diz respeito⁴¹⁷, confessa-se católico não praticante⁴¹⁸ e equipara Cristo, pelas ideias de liberdade e de igualdade, a “fundador espiritual da República”⁴¹⁹ –, relativizando regimes e valores. Proclama, neste aspecto, a existência de uma liberdade de opção, iludida, na prática, pela activa promoção do catolicismo durante a ditadura, inclusivamente no ensino: «O cidadão tem liberdade de ser católico ou ateu como lhe der na real gana.» [LEAL 194-: 102]. Na justificação das posições agora tomadas recorre à aporia de se afirmar um conservador não reaccionário («Sou um conservador de hoje – não confundais com o espírito reaccionário de ontem (...).» [LEAL 1923: 168]):

Ao público amigo, que jamais me viu penetrar nas naves religiosas, ou nas paróquias para votar – e que me perdoe Mayer Garção⁴²⁰ a falta de dever cívico – repetirei a afirmação de Sacadura [Cabral] quando disse: “Sou português e só português desejo continuar a ser”. Não tendo, por esta razão máxima, filiações partidárias, declaro ter resolvido definitivamente filiar-me na Ordem da Ordem, único partido em que devemos ingressar, e para o qual deve ser o nosso pensamento dominante.

A Ordem, independente de todas as dependências pessoais, a Ordem com o Trabalho, é o único casal com quem nos devemos relacionar intimamente de alma e coração, para nos livrarmos da Injustiça Política. Gorros frígios e coroas reais, com mantos de arminhos ou túnicas, suspensas em decorativos talabartes, de onde pendem as espadas dos Dâmocles, e o tal facho, já há muito apagado, da Liberdade, são tudo acessórios de indumentária, hoje só tolerável no teatro! E não julguem que este brado renega, ou me arrepende dos desinteressados serviços humildemente prestados ao regímen; não senhores, honro-me até com esses feitos. O que não quero é sair do dilema declarado: Ordem. [LEAL 1923: 216-217];

Repetimos que não somos políticos. A nossa política é a do nosso lar. [LEAL 194-: 103].

Na década de 1940, apresenta-se, ainda paradoxalmente, sob o lema da moderação: “um rebelde moderado, um revolucionário moderado e sem escopeta, um católico moderado”⁴²¹. Filia o salazarismo na continuação da Revolução do 5 de Outubro, mas, desta feita, “uma revolução intensa e pacífica”⁴²² que não teria destruído as instituições vigentes; pacifismo, no entanto, contrariado pela admissão que faz do uso da violência e da repressão de direitos e de liberdades – a exemplo da instituição da Censura – à qual não deixará de se referir, mas que acaba por ver justificada em prol da referida “ordem pela ordem”⁴²³. Em plena Segunda Grande Guerra, o apoio à ditadura aparece reforçado pela posição neutra do país assumida perante o conflito, esquecendo a narrativa do memorialista a responsabilidade das ditaduras fascizantes na eclosão da mesma guerra⁴²⁴; do mesmo modo que confunde o silenciamento compulsivo das divergências sociais com o seu abrandamento:

As divergências sociais amainaram mercê dos exemplos colhidos e do enérgico pulso de Salazar, embora imposto pelas circunstâncias se visse obrigado a meios um tanto cruéis, mas se assim não fosse, continuaríamos sobre as ordens do quartel general da desordem, instalado no Café da Brasileira do Rossio em cuja passerelle rondava o cavalo-marinho⁴²⁵. [LEAL 194-: 102].

Ressurgimento e fim do sindicato livre: Da ACTT (1917-1926) ao Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional (1926-1933)

No segundo ano da república, em 1912, Casimiro Tristão referia um generalizado desinteresse pela ACAD – Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, que, desde a sua fundação, em 1908, conhecera um incremento⁴²⁶. O primeiro sindicato da classe vai gradualmente estagnar até à inactividade, acabando liquidado em Dezembro de 1914 por “abandono e falta de pagamento”⁴²⁷ dos sócios. Decorridos três anos, em 1917, perante o já referido edital de recolhimento obrigatório e a suspensão dos espectáculos, Carlos Leal convoca⁴²⁸, a 17 de Julho, uma reunião no Teatro Éden, com o fito de constituir uma comissão de defesa dos direitos da classe⁴²⁹. No decurso da reunião, só o actor Álvaro Cabral se lembra de perguntar «(...) porque não havia, neste momento, de ressuscitar-se a falecida Associação de Classe dos Artistas Dramáticos?» [in: *A Manhã*, 18-07-1917, citado por PINHEIRO 1929: 324]. A reunião é suspensa para que um grupo fosse chamar António Pinheiro – então em funções na Secretaria da Escola de Belas-Artes –, imediatamente nomeado, por unanimidade, presidente da comissão⁴³⁰. O próprio, tomando depois a palavra na dita reunião (“já sem aquela energia que era a característica

fundamental da sua oratória inflamada e ardente”⁴³¹), acusa o abandono da ACAD, afirmando que, “até hoje, só havia uma pessoa que mantinha íntegros os princípios proclamados pela associação que os seus colegas tinham deixado morrer: era ele, António Pinheiro”⁴³²; e estranha que só mediante uma crise circunstancial se tenham lembrado do associativismo, como se tudo o resto – direitos, práticas, remuneração profissional – não fosse relevante, ou não tivesse contribuído para a actual situação, na qual, mediante a suspensão dos espectáculos, os empresários teatrais suspendiam igualmente contratos e garantias, isentando-se de pagar aos seus assalariados:

Mas, pelos vistos, os artistas hoje dão-se admiravelmente bem com os empresários e as suas empresas; acham-se bem remunerados, reconhecem como boas e justas todas as ordens que delas emanam, estão, enfim, visivelmente satisfeitos com a sua situação... Se é assim, porque estão ali reunidos? Para protestar contra o facto de não haver espectáculos? Mas isso é uma consequência do estado anormal da cidade! Não compreende bem para que o chamam ali. E após estas palavras, cujo significado os assistentes percebem à maravilha, usam da palavra os srs. (...). [in: *A Manhã*, 18-07-1917, citado por PINHEIRO 1929: 326].

Da supramencionada circunstância, nasce em Agosto de 1917 a ACTT – Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro que passa a incluir os profissionais com funções técnicas⁴³³. Neste mesmo ano da Revolução Russa, Leal refere a inspiração marxista na criação da ACTT: «A emancipação dos trabalhadores tem de ser obra dos próprios trabalhadores» [Karl Marx citado por LEAL 1920: 32]); bem como a adesão do meio intelectual – a exemplo de Júlio Dantas⁴³⁴ –, e a “simpatia popular”⁴³⁵ que as reivindicações colheram. Destaca, ainda, a solidariedade dos primeiros actores síndicos, António Pinheiro – que, instituído sócio número um, contribui na elaboração dos estatutos, furtando-se, porém, “a ocupar qualquer cargo nos primeiros corpos gerentes”⁴³⁶ – e Pinto Costa⁴³⁷; e a contribuição, nas respectivas sessões, dos “caudilhos da democracia associativa”⁴³⁸, Magalhães Lima, Agostinho Fortes, Faustino da Fonseca⁴³⁹, entre outros⁴⁴⁰. Pinheiro refere o empenho inicial, que contou com a adesão de actores então a trabalhar no Porto, bem como o sucesso do movimento na extinção da Liga dos Empresários Portugueses – os quais, perante o edital, tinham colectivamente acordado a suspensão de vencimentos dos seus contratados –, acção “contra a qual todos nós lutámos com energia, valor, denodo e coragem extraordinárias”⁴⁴¹. A ACTT manteve e alargou os

projectos da ACAD, no que se refere à assistência (Cofre ou Caixa de Previdência), ao crédito (Cooperativa de Crédito e Consumo), ao agenciamento de trabalho (Agência Teatral), ao cultivo intelectual e de conhecimentos dos associados (oferta de aulas de representação, de música, de literatura; constituição de uma biblioteca, organização de conferências) e à produção de um anuário da associação⁴⁴².

Porém, passada a crise, “o subsequente e inevitável abandono e desânimo”⁴⁴³. Em 1923, Leal discorre sobre os “portais solitários”⁴⁴⁴ da Associação, “abandonada pela maioria dos verdadeiros cultivadores desta arte”⁴⁴⁵, referindo-se ao desinteresse ou cansaço dos mais velhos e ilustres⁴⁴⁶ a quem, no sentido da sua moralização⁴⁴⁷, interessa atrair, assim como os consagrados *metteurs-en-scène*⁴⁴⁸. E, numa visão já classista, contrária ao espírito inicial do movimento, aponta a importância “da classe média da classe” para o revigoramento associativo: «Aproveitada, porém, a classe média da classe, penso (...) que a (...) enfraquecida força revigorará.» [LEAL 1923: 168]; sugerindo, no combate à enfermidade, o “ingresso dos artistas e dos notáveis”⁴⁴⁹ e a necessidade de “selecção”⁴⁵⁰ e de hierarquização (“cada um no seu lugar por *droit de conquête*”⁴⁵¹). Renegando a anterior orientação marxista, apela a um associativismo moderado, sem imitação das consideradas “loucas exigências associativas”⁴⁵² dos sindicalizados vizinhos espanhóis: «Não venho, atentai bem, com o velho axioma de que se abandone o capital para a[c]tuar nos colegas a tal fórmula socialista tão desejada pelos doentes da Arte; não!». No ano seguinte, aquando da inauguração, a 23 de Março de 1924, da nova sede da ACTT, na Avenida da Liberdade – instalações cedidas pelo actor Estêvão Amarante –, Leal transcreve o discurso do orador convidado, o socialista Amâncio de Alpoim⁴⁵³, alusivo ao fenómeno da fractura social, observado também entre a classe, e que o mesmo não deixará de deplorar. Na mesma ocasião, um jornal registava a associação do movimento sindical ao comunismo, já então, num processo de demonização indicativo da radicalização política, e aferida razão para a não adesão massiva da classe: «É tempo de acabar com a ideia de que a ACTT é um papão soviético, transformando-a numa casa de assistência (...) a todos os que vivem para o teatro.» [Anon., in: *A Capital – Diário Republicano da Noite* (24-03-1924)]:

(...) mas pensem esses [referindo-se aos artistas consagrados] (...) nos outros, nos desconhecidos que trazem o copo de água, ou trabalham invisíveis na urdimenta[sic], na legião dos indispensáveis que na sombra dos bastidores, humildes no recanto dos corredores, colaboram no conjunto e tornam possíveis as belezas e os triunfos do

espectáculo. São estes, por assim dizer as raízes e os troncos da árvore do teatro, de que o trabalho cénico dos artistas é radiosa florescência. Se por agora, mercê de um conjunto de circunstâncias, que infelizmente existem, não podem ser abrangidos todos nesta organização, mester se torna remover dificuldades, modificar situações, em termos que permitam uma total ligação de todos, desde o intelectual que escreve a peça, até o mais humilde obreiro do teatro.

(...). O trabalho é de todos, irmanados num conjunto para produzir beleza, para produzir ideias; seja de todos o combate pela situação, pelo prestígio da classe. [Amâncio Alpoim, citado por LEAL 194-: 88-89].

A discriminação entre profissionais do teatro vem a confirmar-se na criação, em 1926, de um novo sindicato, o Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional, restrito aos intérpretes (actores/atrizes e coristas) e responsáveis pela concepção do espectáculo (ensaiadores, autores, tradutores, maestros compositores do teatro, cenógrafos), com excepção feita às funções técnicas do ponto e do contra-regra⁴⁵⁴. No mesmo ano, dava-se o golpe⁴⁵⁵ que veio a instaurar a ditadura.

Num cômputo à sua actividade como síndico, que retoma em 1917 (“porque sem vergonha de maior, ainda voltei por três ou quatro vezes a querer ser... Redentor!”⁴⁵⁶), Pinheiro deixa vincada a influência negativa na vida profissional e pessoal:

Em prol da classe lutei, trabalhei ininterruptamente desde 1902 até 1914, e ainda depois, mais tarde, mas então com menos credulidade e confiança. Não, que a lição tinha sido bem rude e dura. Foram doze anos de cansaços, de lutas, de desgostos, de retaliações, de insultos, de malquerenças, e de dificuldades monetárias até, de que saí sangrando. [PINHEIRO 1929: 139].

Actividade que acaba por abandonar em 1926, após uma esforçada tentativa, já aqui referida, de reforma do Teatro Nacional, processo no qual as deliberações do Conselho Teatral são ignoradas pelo governo da ditadura militar; atribuindo a esta circunstância a desistência de incluir nas memórias um capítulo dedicado às lides de sindicalista: «(...) tais coisas se passaram, tais factos se deram (...) que ainda mais e mais vieram arreigar em mim a convicção de que não vale a pena perder tempo com assuntos que nada interessam os leitores (...)» [PINHEIRO 1929: 140]. Em 1933, o Grémio é extinto⁴⁵⁷ por força da organização corporativista do Estado Novo que passava a controlar os sindicatos, no sentido de manter as oligarquias e prevenir os movimentos sociais hostis aos seus

interesses. Entre nós, a nascente e débil cultura de organização livre das classes profissionais via-se assim interrompida por um período de quarenta anos.

O estado da arte

O teatro de revista e a especulação financeira

É Carlos Leal, especializado em *compère* de revista quem, curiosamente, melhor reflecte a apreensão sentida pelos destinos do teatro declamado nas primeiras décadas do século XX. O teatro dito “ligeiro”, referido à opereta, à revista e à comédia, domina a oferta teatral, retendo-se, do público, a expectativa no teatro enquanto fenómeno destinado ao divertimento e ao entretenimento. A revista – equiparando, senão mesmo, suplantando a opereta – tornava-se no género mais concorrido e financeiramente rentável, ascendendo, frequentemente, às cem apresentações, mesmo os espectáculos apontados pelos críticos como medíocres – demarcando-se, deste modo, do esforço apontado ao teatro declamado, associado à pouca permanência dos espectáculos em cartaz e à obrigatoriedade da sucessão de estreias. Entre os espectáculos de revista de maior sucesso conta-se, por exemplo, *O 31*⁴⁵⁸, estreado no Teatro Avenida, em 1913, e contabilizando mais de duas mil apresentações em 1917⁴⁵⁹. Dada a estrutura do género e a capacidade de actualização e rentabilização do espectáculo, não raro era se acrescentar novos quadros aos já delineados, o que poderia incitar o espectador a mais de uma comparência. Por outro lado, os acontecimentos sociais e políticos da conturbada Primeira República constituíram fonte prolixa para a índole satírica e parodística da revista, ainda que superficialmente, dando vazão através do riso a uma actualidade apreensiva. A linguagem empregue é a popular, e os seus dramaturgos, nacionais, contrastando neste aspecto com a prevalência das traduções do francês, do castelhano e do inglês, no teatro declamado: «Esgotada a teta, ontem fértil, dos grandes dramaturgos franceses, teremos de suportar os segundos nomes de todo o estrangeiro – ou Espanha, ou França, ou Inglaterra – que as empresas fazem figurar nos cartazes em vez de teatro português, velho ou novo, ressurreições ou novidades?» [Armando Ferreira, «Teatros e cinemas. Nota do dia», in: *A Capital – Diário Republicano da Noite* (30-11-1919, nº 3391), p. 2].

A introdução do fado na revista e o advento das cantatrizes (ou fadistas-actrizes) vindas das camadas populares (a exemplo de Júlia Mendes e de Maria Vitória) é outro dos factores que contribuem para o sucesso do género, cruzando o mercado do espectáculo com os mercados paralelos da música gravada, da edição das coplas e das

folhas de música impressa. Os fados das revistas, refere Leal, “gemiam à farta” e “roncavam nos gramofones do Universo”⁴⁶⁰, extravasando o palco e, até mesmo, o âmbito nacional, anotando que, em Madrid, aquando do armistício, em 1918, um músico ambulante toca, a par dos hinos das nações aliadas, o *Fado do 31*, em substituição de *A Portuguesa* (que desconhecia), constituindo, ainda, aquela música (de Alves Coelho) um número de sucesso na revista *Hello! Charley*, em cena no *Apollo* de Paris, interpretada pelo dueto Jane Marnac e Henri Vilbert⁴⁶¹.

Além dos referentes que, na abordagem da actualidade socio-política, fazem da revista um documento da memória histórica colectiva, promotora, também, do fado a canção nacional, o género cosmopolitiza-se ao convocar referentes de circulação internacional, desde a música (fox-trot e jazz) à estética visual, apostando na cenoplástica (e progressiva homogeneidade entre cenários e figurinos), no refinamento da caracterização (abolindo-se os postigos), e na formatação e exposição do corpo em palco, nomeadamente, das coristas, que, segundo o modelo francês, deveriam ter “a mesma altura e a mesma gordura”⁴⁶², deixando entre nós (a partir de 1922) de usar o *maillot* para exhibir as pernas nuas⁴⁶³ – facto comentado por Leal como resultando «(...) mais asseado do que as malhas desbotadas (...), algumas mal cerzidas, outras mal lavadas, e, a maior parte das vezes, destoando da cor. Pois que os braços são morenos e as pernas cor-de-rosa desbotada.» [LEAL 1920: 89]. Para “emprestar parisianismo” à revista, convidam-se artistas estrangeiros, a exemplo de *Pé de dança*⁴⁶⁴, cuja *comère*, Lydie Luce, é francesa, e as coristas, belgas. *Maré de Rosas*, levada à cena no Teatro Avenida, em 1916, por Domingos Teixeira Marques, é apontada como o “primeiro esboço verdadeiramente parisiense em Lisboa”⁴⁶⁵. Estratégias de renovação para um género que, dada a escala de replicação, ameaçava esgotar-se: «Reputo mais difícil fazer hoje uma peça deste género que um drama histórico. Não há mais possibilidade de realizar coisas novas no teatro revisteiro; esbarra-se sempre com ideias e factos explorados. Estagnámos pela insistência...» [LEAL 1923: 142-143].

Aos artistas de palco (actores e coristas), junta-se todo um contingente de profissionais do espectáculo, entre dramaturgos, ensaiadores/encenadores, músicos, coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, cabeleireiros e técnicos (carpinteiros e maquinistas). Na renovação cenoplástica dos espectáculos, Leal evoca uma série de nomes que, embora se atendo a esta área, exemplifica a escala da referida mobilização no meio: Eduardo Machado (“mestre da perspectiva e da cor”), Luís Salvador (“o consagrado mecânico das apoteoses”), Augusto Pina e seus discípulos (“elegante e suave na sua

cromografia pessoal”), Reis Filho (“que impressiona com o vigor do seu traço e as suas tintas alegres e viçosas”), José de Almeida (“sóbrio, herdeiro de Eduardo Machado”), Joaquim Viegas (“artista de escol, lançando com firmeza a arquitectura e a escultura num toque macio de agradáveis interiores”), Mergulhão (“jovem cenógrafo”), e, a parceria “cheia de talentos”, Renda, Amâncio e Serra⁴⁶⁶; os figurinistas Castelo Branco⁴⁶⁷ e Jaime Valverde⁴⁶⁸; os aderecistas Henrique Santana, Florentino Martins⁴⁶⁹; e, finalmente, o cabeleireiro Victor Manuel (sendo “raros os artistas estrangeiros que, visitando-nos, não levam na sua bagagem cabeleiras suas”⁴⁷⁰). Para trás ficavam os “Paquereauses”⁴⁷¹ e os “Carrancinis”⁴⁷², pintores bizarros de verdes berrantes que se foram com as suas roldanas e cordelinhos ensebados”⁴⁷³.

Indústria de entretenimento, a revista não poderia deixar de movimentar avultados capitais, denunciando Leal a especulação financeira referida sobretudo à montagem cenoplástica, aos ordenados dos actores principais – ascendendo aos milhares de escudos mensais, fora os benefícios de valor equiparado –, e às despesas serais⁴⁷⁴ – agravadas pelo aluguer dos teatros, cuja renda é significada hiperbolicamente pelo memorialista em termos “de mil escudos por minuto”⁴⁷⁵. Despesas astronómicas que comprometem, à partida, os lucros, podendo traduzir-se em perdas, mesmo se tratando de espectáculos com êxito de bilheteira. Na colmatação desta realidade, recorre-se a investidores nas mais diversas áreas de negócio, tornados empresários teatrais alheios ao mercado do espectáculo, para não dizer, ao teatro. Assim aconteceu com o Éden, em Lisboa, “obrigado a fechar portas com um êxito em início” e reaberto por uma empresa de carvão. Outros recursos humanos são convocados para a máquina administrativa das empresas teatrais, entre advogados e secretários⁴⁷⁶, nestes últimos figurando os responsáveis pela publicidade – os “secretários de notícias”⁴⁷⁷ –, não raro, jornalistas recrutados no sector da imprensa:

Depois, os escritórios, verdadeiro *cliché* semelhante à repartição de um director geral ou ministro de Estado, onde os empresários, na mais das vezes analfabetos quase, envolvidos por uma *cotterie* de advogados sem curso, sempre a encaminhá-los para trás... empresários de *carne humana* e excelentes *boxeurs*, repimpados com ademanos de *isso é comigo*, realizam grandes negócios de subsistências, óleos, sebos, ou... tudo menos aquilo que é preciso para negociar, isto é, a forma de dirigir com inteligência administrativa o caminho da mais bela Arte que se conhece. São alguns destes empresários, aliás, excelentes criaturas, repito, os

capitalizados em crédito ou descrédito, os iniciadores do curso da demência que lavra no teatro (...). [LEAL 1923: 151-152];

Avalie-se, com as fabulosas despesas serais, quem pode ser hoje empresário com contratos deste jaez financeiro:

Para uma temporada no Éden, uma empresa de... carvão, que, para reabrir o popular teatro – obrigado a fechar com um êxito em início – gastou milhares de escudos em milhares de metros de corda e arrobas de pregos, além de uma estância de madeira, deu ao primeiro actor 3000\$00 mensais, acrescidos de uma réeita garantindo 4000\$00, mas que aquele indesejável cativo só rendeu pouco menos de metade. [LEAL 1923: 127].

A curto prazo, a revista ganha foros totalitários ao ocupar, entre 1910 e 1926, a programação de mais de metade dos espaços teatrais, tanto no Porto como em Lisboa⁴⁷⁸, cidade onde se assiste à construção, para o efeito, de teatros de raiz – Teatro Politeama (1913), Éden Teatro (1914), Teatro Maria Vitória, no Parque Mayer (1922)⁴⁷⁹. Aos seus empresários franqueiam-se as portas do Teatro Nacional, influenciando nos destinos da instituição, não sem conflito de interesses. Entre os de maior destaque, Lino Ferreira (em 1911, 1915-1916) e Luís Galhardo (no início da década de 1920), este último, inclusivamente alvo de uma condecoração⁴⁸⁰, também promotor do Éden Teatro e do Parque Mayer, operando simultaneamente com vários teatros, à imagem de homólogos seus, no que se afigura uma tendência açambarcadora do meio teatral: «Desejaria, porém, que a esfera de acção de Galhardo no teatro fosse mais reduzida. Evitaria, assim, um grande cansaço físico e moral, e também que o alcunhassem de açambarcador.» [LEAL 1920: 72]; e, simultaneamente, um modo de exploração que, pela quantificação, se distancia da demanda artística: «Poucos são os empresários que têm a preocupação de um só teatro e da sua companhia de maneira a cuidarem dela, por forma a fazerem-na valorizar. Augusto Gomes pertence a esse caso (...).» [Álvaro Lima, «Teatros e cinemas. Nota do dia», in: *A Capital – Diário Republicano da Noite* (06-09-1920, nº 3628), p. 2].

À especulação financeira e correlativo incitamento ao fenómeno do vedetismo e disparidade dos ordenados entre actores – realidade sobretudo exponenciada com a inflação verificada após a Grande Guerra – associa-se o arrivismo de profissionais do palco pouco conscientes da arte, e constata-se apreensivamente a adesão de actores dramáticos ao teatro ligeiro: «O Henrique Alves escapule-se do D. Amélia, não sei se já República, para vir ao nosso encontro, e o Gomes, que na Trindade estava no regímen do

pataco, seguiu-lhe o exemplo./ Em resumo, vieram para a bicha os tubarões todos!» [LEAL 1923: 128];

Correu ou constou que o compadre ou um dos compadres da revista *O Negócio da China* é o actor Henrique de Albuquerque.

Henrique de Albuquerque é dos modernos actores, um dos que mais facilmente se tem imposto pela honestidade do seu trabalho, pelo estudo aturado que faz dos seus papéis, pelo amor que dedica à arte que o apaixonou, actor que num salto, se revelou de recursos no Rei dos Ladrões e depois manteve a sua linha de esplêndido comediante, conseguindo evidenciar-se na alta comédia e na comédia pela boa dicção, pelo saber representar, pela graça própria.

Esteve no Nacional, o nosso teatro de mais categoria, figurou no belo elenco do Avenida, ao lado de Brazão, Palmira Bastos, tem criações em peças portuguesas consagradas, belos tipos no moderno teatro francês; e agora voltara ao Nacional, ao lado de artistas de primeira plana, onde é o seu lugar de categoria, ilustrado, culto e valioso.

Mas uma proposta mais vantajosa – o duplo do ordenado, por exemplo, duas festas uma aqui outra acolá, ou outras quaisquer grandes vantagens – fazem com que o belo actor Henrique de Albuquerque, que é mortal como qualquer de nós, que vive e come como um bom mortal, atendendo à crise presente, vá até à *revista* dar o melhor da sua arte e da sua boa vontade.

Já lá está Joaquim Costa, que após tantas glórias no teatro português enveredou pelo Cabo Elísio e nunca mais marcou nada de valor; é possível contudo que esteja rico. Albuquerque vai também nesse caminho.

Que nós não temos nada com isso! É possível que no Éden em *compère de revista* ou numa alta comédia ao lado de Brazão, seja para o estado actual da cena portuguesa a mesma coisa. O que não deixaremos é de lamentar esta hora confusa onde quase tudo em teatro se abandalha, afunda, numa tendência definida para a sorte do teatro brasileiro.

A quem as culpas? Eis o que as próprias consciências perguntarão, dum balanço rápido e curto ante a situação criada. Dizer mal? Irritarmo-nos? Para quê?

Que siga Albuquerque para a revista, na vaga de Alves da Cunha, resistindo ainda à sedução da oferta, e que nós vivamos largo tempo para um dia o podermos ver nos cocurutos da glória fácil; era só o que não queríamos deixar de frisar. [Armando Ferreira, «Teatros e cinemas – nota do dia», in: *A Capital – Diário Republicano da Noite* (16-03-1920), p. 2];

Assinala-se a falta de elencos equilibrados e homogêneos, quer no género musicado quer no declamado, dada a concorrência, desfavorável à constituição e permanência dos bons conjuntos: «(...) a constante mudança de artistas de teatro para teatro, não tendo sequer em consideração as aptidões de cada um (...).» [Álvaro Lima, «Teatros e cinemas. Nota do dia», in: *A Capital* (22-09-1920, nº 3644), p. 2]; conjuntos desequilibrados também pela aposta no vedetismo. A este propósito Leal cita o periódico *O Mundo* que, na sua rubrica «Nota do Dia», “aconselha a que se arranjem de preferência companhias de conjunto, sem primeiras figuras”, para o memorialista – também ele uma vedeta – “uma espécie de soviétismo; teatro sem generais, nem estado-maior – tudo soldadesca alegre, tristemente barata”⁴⁸¹, não condizente às práticas de especulação capitalista. Teme-se pelo fim do repertório dito sério, e, com ele, de actores e de encenadores capazes de lhe dar corpo. Acusa-se a falta de cultivo de um discurso reflexivo sobre o teatro e a predominância na imprensa da publicidade teatral, paga pelas empresas, em detrimento da crónica ou da crítica de teatro, à qual se dedica um espaço cada vez menor, preferindo-se, ainda, a consulta da imprensa generalista à da especialidade. Circunstâncias que, somadas, bastas vezes se traduzem num ataque ao género musicado então dominante⁴⁸²:

A vida teatral evoluiu de forma doentia, enervante, atrofiadora de elementos que, com outra orientação mais salutar, poderiam ser de uma grande utilidade para o fim a que se propõem. Têm desaparecido os mestres, os artistas de grande repertório, sem que tenham deixado herdeiros.

É comum dizer-se, ao aparecer uma peça de maior cometimento:

- Quem há de realizar a personagem *B*? Fulano?

- Qual! – Acodem logo – falta-lhe o físico, a máscara, o estofo, a voz, a máscara!

E assim, a todos, falta sempre qualquer coisa. Peças há que não podem ser representadas por lhes faltar a harmonia do conjunto, conforme o autor a concebeu. [LEAL 1920: 28];

Quem serão os *metteurs* de amanhã? Depois da grande revelação encenadora de Armando de Vasconcelos – no teatro musicado – discípulo inteligentíssimo de José Ricardo e António Gomes, a não ser a jeiteira já mais que comprovada de Augusto Soares, onde está o berço do primeiro adolescente? E, no teatro declamado, depois da grande mestra Lucinda Simões, que já tem em Maria Matos uma continuadora, resta-

nos em pleno vigor António Pinheiro, Carlos Santos e Araújo Pereira. [Ibidem, 32];

Há entre nós um bom punhado de brilhantíssimos críticos, mas – como não lhes é dado dispor das colunas dos jornais, explanando à vontade as suas opiniões – vêm-se obrigados a ser lacónicos, concisos, porquanto o espaço é pouco para os constantes *reclames* de benefícios, récitas de autores e o espalhafato amistoso do *êxito* em cena. Pode a peça ter caído, que o *cliché* está sempre feito e copiado da tira dos jornais: – *Grandioso sucesso! Êxito sem precedentes! O mais absoluto acontecimento da actualidade! Sucesso! Sucesso! Esplendor! Luxo! Graça sem pornografia! Enchentes sobre enchentes! Etc., etc.*

O cronista é, *ipso facto*, forçado a reduzir ao mínimo as suas apreciações, tanto mais que o director do jornal precisa ocupar-se da *Grande Porca*, do *Vigarismo* e das *facadas* (perdão, dos *tiros*, porque a navalha, actualmente, é coisa rara), que dão larga tiragem para os leitores da Boa-Hora e respectivas sucursais. Fazer jornais diários da especialidade, como no estrangeiro?... Qual! Seria perder tempo, palavras e dinheiro. Se nem os semanários se aguentam!

Tenho-os visto nascer como cogumelos e morrerem à míngua de leitores, sem mesmo dar pelo seu desaparecimento!

E, porquê? Porque, aparte o estreito âmbito literário e teatral em que vivemos, muitos dos meus colegas têm o critério errado de que não deve ligar-se importância a quem escreve em semanários de teatro porque estes nada valem! Ora, o que se dá é precisamente o caso inverso, vale mais quase sempre um semanário de teatro, visto ser um jornal da especialidade, do que os jornais diários que, em virtude de terem de ocupar-se de múltiplos assuntos, dispõem de menor espaço para inserir crónicas teatrais. Ou a lógica é uma batata! [Ibidem, 134].

Por outro lado, assiste-se à emergência do cinema, indústria em franca expansão e forte concorrente no preço dos ingressos, assistindo-se à rentabilização de teatros com dupla função de salas de projecção (mormente no Verão), ou mesmo, à conversão paulatina de espaços teatrais em animatógrafos⁴⁸³.

E, sobretudo, levanta-se a questão da sobrevivência do teatro enquanto fenómeno artístico, opondo-se o teatro-entretenimento e o teatro-negócio ao teatro-arte. Se, por um lado, a procura é pelo teatro ligeiro, que distrai, por outro, no teatro dramático, se assiste a uma banalização do naturalismo, sem o efeito de consciencialização social pretendido, já que, nas palavras de Adolfo Lima – um dos impulsionadores do Teatro Livre – o público habituara-se “a ver retratada em cena a sua maneira de ser, com muitos defeitos e poucas

virtudes, com um realismo que aplaude, quando muitas vezes o devia envergonhar”⁴⁸⁴, criticando-se-lhe, ainda, numa época de convulsão social, o intuito político, e reagindo-se-lhe, em contraposição, pela reivindicação da arte pela arte, devolvendo desta a ideia de um fenómeno alheio à *polis* ou à sociedade em que se produz:

O realismo exigia a fotografia, sem retoques, da vida e dos homens. E, na tentativa de aperfeiçoamento (...) vieram os escritores sociólogos, exagerando defeitos e exigindo de todas as obras literárias e artísticas cinquenta por cento de comício.

Vem a reacção, e ficamos em que a arte e a literatura pode ser tudo isto com a condição que seja, primeiro do que tudo, arte e literatura numa percentagem superior à *componente* ciência. [Repórter X (Reinaldo Ferreira), «A tradição, a evolução... e a importação: a decadência da revista em Portugal», in: A Tarde (15-06-1926), apud: LEAL 194-: 253].

Nesta conjuntura, referem-se vários projectos de teatro que visaram em comum contrariar a produção teatral dominante, designadamente, o Teatro da Natureza (1911) – e o teatro fora de portas e de rotinas; as récitas vicentinas no Teatro República (1911/1912) – e a divulgação da dramaturgia clássica nacional; o teatro de *grand-guignol* (1912-1913) – e o realismo posto ao serviço do terror; as iniciativas inspiradas no modelo francês do *Théâtre d’Art* e do *Théâtre de L’Oeuvre*, promovidas por Augusto Pina (1919-1920, 1924) e por António Ferro, no Teatro Novo (1925),– em correspondência à valorização da dramaturgia clássica e contemporânea, nacional e estrangeira –; assim como a dramaturgia nacional tardo-naturalista, firmada por autores que então se afirmavam ou surgiam (1921-1925), acolhidos por companhias emergentes, a exemplo da Rey Colaço-Robles Monteiro, Lucíla Simões – Erico Braga e da Nova Companhia de Declamação de Alfredo Cortez.

Actores-memorialistas, antes envolvidos em projectos de semelhante natureza, a exemplo do Teatro Livre, marcam de novo presença em alguns ou vários destes projectos, que acumulam com o teatro ligeiro, à semelhança de Adelina Abranches e de António Pinheiro (mormente na função de ensaiador).

O Teatro da Natureza

Convergindo na apetência por uma abertura do escopo, não só social, como ético e estético, de que o Teatro Livre é exemplo, surge entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, na Europa e América do Norte, um movimento que

expande esta abertura ao conceito de espaço – o Teatro ao Ar Livre. Inspirado em manifestações de teatro popular ao ar livre, em que as acções contam inclusivamente com a participação activa da população – o *Mistério da Paixão* de Oberammergau, na Baviera, entre os exemplos mais citados –, ou, ainda, invocando a memória mítica do teatro clássico antigo, o movimento afirma-se contra o formalismo e as rotinas do teatro burguês, a começar pelo espaço fechado, associado à exclusão e à manipulação social, ao excesso de sofisticação e de artificialismo, à constrição a formas que não acompanham o acelerado processo de transformação das sociedades industrializadas ocidentais – a exemplo do proletariado e da conquista dos tempos livres. Mantendo as premissas quanto à função de elevação cultural, intelectual e moral do teatro, vai, no entanto, distanciar-se da via naturalista/realista, já pela banalização e falseamento a que esta foi sendo sujeita (aos quais se acrescentam a reacção e incomodidade que espoleta), já pela procura de um teatro que não se esgotasse na realidade social e política para ceder lugar ao sonho e à imaginação, realçando-se-lhe ainda um sentido ritualístico de celebração e de festa. Ao ar livre associa-se, por conseguinte, a liberdade (e libertação de condicionalismos), a simplicidade (de meios e de formas), o efeito de sentimentos como a comunhão e a pertença (entre indivíduos e entre estes e a natureza), levando ao repensar de práticas como a localização dos teatros, a disposição dos espectadores no espaço, os horários de apresentação – normalmente durante o dia –, a periodicidade dos espectáculos, os modos de financiamento e a própria arquitectura teatral. Neste sentido, revisitam-se os teatros romanos – a exemplo do teatro de Orange, onde se apresenta a Comédie Française desde 1896 – ou criam-se, em alternativa, espectáculos adaptados a um cenário natural, com condições propícias ou propiciadas – no caso dos jardins públicos –, fenómeno que toma o nome de Teatro da Natureza.

Embora sem referência à data, Rosa dedica todo um capítulo à sua primeira experiência de Teatro da Natureza, em Cauterets, nos Altos Pirinéus, onde o actor, no Verão, frequenta, em tratamentos, a estância termal, e se depara com uma população de mais de 20 000 visitantes – condição que favorece a organização do evento desde 1905⁴⁸⁵. Do seu relato destaca-se ser a acção largamente publicitada (“afixavam-se anúncios”) e acolhida com entusiasmo: «Não se falava de outra coisa. Estas representações eram o assunto principal de todas as conversas» [ROSA 1917: 41]; destaca-se, também, serem os actores de renome, afectos à Comédie Française – Mounet-Sully, Paul Mounet, Second Weber, entre os citados –, o repertório, composto de uma tragédia grega, *Édipo Rei*, de Sófocles, e de um drama litúrgico, *Samaritaine*⁴⁸⁶, de Edmond Rostand, perfazendo dois

espectáculos únicos⁴⁸⁷; a variabilidade do preço dos ingressos, consoante fossem os lugares sentados ou de pé – estes últimos, talvez mais baratos comparativamente ao preço das galerias nos teatros convencionais, já que os *fauteuils* são considerados caros, a avaliar pelo diálogo ouvido entre burgueses: « – Vinte francos cada um é muito puxado para quem tem, como eu, quatro pessoas de família./ – Então vá para os lugares mais baratos./ – Não quero, porque tenho de estar de pé e isso é maçador.» [ROSA 1917: 42]. Depreende-se ainda a grande adesão e amplitude social do público, a julgar pelos meios de deslocação ao local de apresentação, num clima descrito como de “festa”: «O recinto espaçosíssimo para o público, enchia-se. As ruas que conduziam até lá regurgitavam de gente a pé, de carruagem e de automóvel. Tudo corria pressuroso para a festa, extraordinária, sensacional, única, que ia desenrolar-se.» [ROSA 1917: 42].

Rosa retém o aproveitamento da inclinação natural, no sopé de uma montanha, onde se define o espaço cénico, deste modo, elevado com relação à plateia; a presença do cenário pintado figurando uma fachada de edifício⁴⁸⁸, atrás do qual se estabelece a zona dos bastidores:

Em frente do público havia uma pequena elevação de quase dois metros de altura (...), seguindo-se depois uma montanha em pequeníssimo declive, (...) arvoredo frondosíssimo que, no lugar da representação era menos espesso, para dar lugar a cenários de arquitectura, admiravelmente pintados, por onde os actores deveriam entrar e sair, segundo as exigências da cena.» [Ibidem, 42];

releva outras condicionantes, seja a presença física da natureza, influenciando quer espectadores quer os próprios actores em palco:

Por detrás e em volta dos espectadores, montanhas e montanhas que se sucediam, que não acabavam mais.

Maravilhoso e encantador o espectáculo que tínhamos em frente e em redor de nós. A decoração da sala não podia ser mais rica, o cenário para os artistas não o havia mais grandioso e verdadeiro.» [Ibidem, 43];

seja os efeitos da luz natural na cena e a boa acústica do recinto, “resultante, certamente, do silêncio das colossais montanhas”⁴⁸⁹:

O sol, atravessando o arvoredo, fazia projecções soberbas sobre as túnicas, os *peplums* das personagens. Mounet-Sully nunca foi tão grande em nenhuma outra representação. Os seus gestos de estátua desenhavam-se naquele fundo de uma maneira admirável, a sua voz formosíssima, os seus gritos de dor, soavam no meio da montanha e da floresta com uma grandiosidade estupenda; e o público aplaudia entusiasmado (...). [Ibidem];

seja a utilização de outros espaços além do reservado à cena, bem como o aproveitamento de adereços proporcionados pelo meio ambiente, e, sobretudo, o envolvimento da população local na figuração:

A entrada de Photine, no 3º quadro [*Samaritaine*], coberta de flores colhidas pelos caminhos, cheia de alegria doida, seguida por uma grande quantidade de crianças agitando ramos de oliveira, e por uma multidão compacta de povo samaritano, gritando, festejando, era de um efeito brilhantíssimo. Centos de figurantes, homens e mulheres, cobriam por completo o vasto terreno onde se representava. Não me parece que se possa realizar nada mais empolgante, mais belo. [Ibidem, 43-44].

Dos efeitos no espectador, realça o de absorção e de encantamento, e a marca indelével deixada na memória:

Em ambas as apresentações perdi absolutamente a noção de que assistia a um espectáculo. Julguei que tinha diante dos olhos uma reprodução exactíssima da verdade, com toda a sua grandeza.

Nada mais belo do que este teatro da Natureza, apresentado em Cauterets, ao fundo do vale, tal como o fizeram e não sei se ainda fazem⁴⁹⁰. Tudo ali nos encantava e prendia o espírito, A altitude, o lugar, o cenário deslumbrante, maravilhoso, único, onde a acção se desenvolvia.

(...). Em fim, tudo se conjugava para um seguro e inolvidável efeito.

Foram dois espectáculos de beleza, dois espectáculos de pura, nobre e grande arte. [ROSA 1917: 44].

Se bem que não participando nos espectáculos do Teatro da Natureza, em Lisboa, no Verão de 1911, Rosa vai, no entanto, apoiar entusiasticamente a iniciativa, assistindo a todos os espectáculos que têm lugar à noite, no Jardim da Estrela, dispensando conselhos, retocando a maquilhagem dos artistas e cantando nos bastidores com o coro⁴⁹¹.

Entusiasmo que nos leva a avançar ter sido a experiência de Cauterets anterior, visto que, ao referir-se-lhe, o memorialista em nenhum momento menciona a tentativa portuguesa.

O projecto do Teatro da Natureza, lançado entre nós pelo cenógrafo Augusto Pina⁴⁹² e pelo actor Alexandre de Azevedo, que, com Adelina Abranches e Pinto de Campos formam, para o efeito, uma sociedade empresária, conta ainda com a colaboração de Albino Forjaz de Sampaio – proponente de *Ésquilo* para o primeiro espectáculo –, bem como de Coelho de Carvalho – na adaptação dos textos levados à cena –, de Eduardo Brasão – nos ensaios –, e de um total de quinze actores⁴⁹³, maioritariamente do Teatro República. O paradigma assumido é o francês, citando-se os mesmos actores da *Comédie* que se apresentaram em Cauterets – Alexandre de Azevedo “sentia-se com fôlego para fazer todas as peças do repertório de Mounet-Sully”⁴⁹⁴ e Lopo Pimentel, na interpretação de Pílates, “não ficou aquém do Paul Mounet”⁴⁹⁵. Com a duração de dois meses, entre a preparação e a apresentação de um total de quatro espectáculos – de 02 de Julho a 10 de Agosto de 1911 –, o Teatro da Natureza leva à cena sete peças, entre um repertório clássico antigo, bíblico, e contemporâneo, neste último quadrante, votado à dramaturgia nacional: *Orestes* (adaptação de *Coéforas* da trilogia *Oresteia*, de *Ésquilo*), *Cântico dos Cânticos (versos da Sulamita)*; *Palêmon*, élogos de Virgílio; *Cavalleria Ruticana*, de Giovanni Verga; *Bodas de Lia*, de Pedroso Rodrigues; *Merlim e Verliana*, de Cacilda de Castro; *Palhaços*, de João Risonho e José Risério.

Sem o intuito político de “criação do Homem novo”⁴⁹⁶, mas de inclusão social e de elevação artístico-cultural, no fito de interessar pelo teatro um público socialmente abrangente (“realizarmos alguma coisa de novo e original de interessarmos o público pelo teatro”⁴⁹⁷), o preço dos ingressos é considerado, na época, acessível à grande maioria (100 réis ou um tostão)⁴⁹⁸. O projecto é ainda acompanhado de uma conferência sobre o Teatro da Natureza⁴⁹⁹, prevendo-se a descentralização e apresentação noutras cidades, em jardins públicos que reunissem a condição de espaços delimitados (“desde que fossem vedados”⁵⁰⁰); produção que, no seu todo, se distancia do modelo de especulação comercial do meio.

No Jardim da Estrela, foi aproveitada uma rampa para a montagem do palco, ficando este contíguo ao coreto, preenchidos que foram os intervalos com música. A plateia, como em Cauterets, divide-se entre lugares sentados e em pé, mas desta feita, separados por uma vedação de arame. A zona destinada ao público é iluminada a gás, e o espaço cénico, a arcos voltaicos com uma intensidade superior a 10 000 velas. O efeito de pano de boca é substituído por um *blackout* no final de cada acto. Tudo novidades,

somadas ao “minimalismo” do guarda-roupa (em parte atribuído a Castelo Branco) e dos cenários de Augusto Pina, dando, no *Orestes*, a “sugestão” da Grécia Antiga pela pintura de uma fachada com arcaria, colocada ao fundo, em diagonal, bem como pela coluna “em vulto”, partida ao meio, à esquerda⁵⁰¹, à qual se contrapõe um túmulo, à direita⁵⁰². O comentário de Adelina dá conta da quebra no hábito instaurado de se investir na cena o máximo de recursos cenográficos com vista a atrair o público: «E, nada mais como cenário.» [ABRANCHES 1947: 273].

Se bem que o primeiro espectáculo assinale uma estreia auspiciosa (“Foi um grande êxito, um verdadeiro acontecimento a estreia do Teatro da Natureza.» [ABRANCHES 1947: 273], e as restantes apresentações, merecedoras do aplauso da assistência, destacando-se as *Bodas de Lia* pelo entrosamento e remissão ao meio natural envolvente⁵⁰³, certas circunstâncias denotam, contudo, a falta de prática entre nós. Os dois espaços diferenciados, mas contíguos, reservados aos espectadores, sofreram alterações, dados os incidentes, logo na primeira noite, provocados pela falta de visibilidade em alguns lugares sentados, levando a que certos espectadores se pusessem de pé nas cadeiras, e incitando ao protesto e invasão desta área reservada. Por outro lado, a simplicidade procurada neste tipo de acção, exemplificada pela cenografia de Pina, não parece acompanhada pela tentação de se juntar elementos, desde a música à convocação de animais em cena⁵⁰⁴, ou mesmo, de se preencher um mesmo espectáculo com mais de uma peça ou com uma sucessão de textos de índole poética – a exemplo do terceiro espectáculo⁵⁰⁵, apontando os críticos a falta de conexão entre si e o excesso da palavra em detrimento da teatralidade⁵⁰⁶. Circunstâncias contrárias à depuração que nos parece presente nos dois espectáculos de Cauterets, confinados, cada qual, a uma única peça.

O facto de as apresentações terem lugar à noite, com recurso à iluminação, bem como a circunstância da montagem de um palco para o efeito, mimetizando o artificialismo das salas, distanciam um tanto ou quanto o projecto do paradigma do Teatro da Natureza no que à adaptação e conexão ao ambiente natural diz respeito⁵⁰⁷. Similarmente, as adaptações de Coelho de Carvalho, a exemplo de *Coéforas*, com supressões, cortes e linguagem ao sabor burguês, afectaram as características essenciais da tragédia grega, ainda que se trate de uma circunstância não acusada, dado o generalizado desconhecimento deste repertório entre a crítica⁵⁰⁸.

O projecto foi ainda apresentado nas Caldas da Rainha, mas sem a prevista continuidade devido à insustentabilidade financeira, cifrando-se num prejuízo que Abranches radica, quer na “invasão” do jardim, por cujas vedações trepa um público não

pagante, quer na larga distribuição gratuita de bilhetes pelos consócios da empresa⁵⁰⁹. Cumulativamente ao Teatro Livre, a experiência do Teatro da Natureza, merece da actriz o seguinte comentário: «(...) as coisas de que gostamos, são sempre as que acabam depressa!» [ABRANCHES 1947: 274]. Apesar de tudo, a iniciativa é avaliada pela memorialista como um sucesso artístico, obtendo, no geral, “o agrado do público e da crítica”⁵¹⁰, mas, para além disso, significou também uma clareira na produção teatral da época, desafiando, pelas condições e repertório inusual, dramaturgos, tradutores, adaptadores, intérpretes, produtores, crítica e público. A repercussão mais imediata foi a apresentação no Rio de Janeiro, em 1916, organizada por Alexandre de Azevedo e Luís Galhardo, assinalando a primeira experiência do Teatro da Natureza no Brasil⁵¹¹; a mais remota, uma pedra no longo caminho que enformou práticas hoje consideradas habituais⁵¹² e influenciou a arquitectura cénica⁵¹³.

Os espectáculos vicentinos no Teatro República

Actores envolvidos no Teatro da Natureza – Adelina e Aura Abranches, Alexandre de Azevedo e Chaby Pinheiro –, participam, na época seguinte (1911-1912), em espectáculos vicentinos, organizados por Afonso Lopes Vieira com a colaboração de Augusto Rosa; evento entendido como uma acção contra-corrente denotativa do desconhecimento das obras clássicas da dramaturgia nacional, só incidentalmente levadas aos palcos principais, mormente no âmbito de eventos comemorativos: «Infelizmente, estes espectáculos são por enquanto uma iguaria *exquisita*, que só paladares delicados sabem apreciar, e esses não são os que abundam.» [ROSA 1915: 313]:

Quem é que em França não conhece a obra de Molière? Em Inglaterra, a de Shakespeare? Agora, digam-me se em Portugal são muitos os que lêem Gil Vicente? São tão poucos os portugueses que o conhecem, que o amam, que, nas tentativas que se têm feito, apresentando-o ao público, este, na sua generalidade, quase o toma por um maçador do século XVI, que não conhece absolutamente coisa alguma da técnica teatral. [ROSA 1915: 313].

Destacando o carácter pontual deste repertório, Rosa alude à realização, dez anos antes, de uma récita comemorativa do “4º centenário do Teatro Português”⁵¹⁴, organizada por D. João da Câmara e Urbano de Castro, e realizada no dia 9 de Fevereiro de 1902, no D. Amélia⁵¹⁵.

Cerca de dez anos passados, em Dezembro de 1911⁵¹⁶, volta, assim, ao mesmo palco “um espectáculo vicentino” que, embora referido a uma “festa”⁵¹⁷, já não é associado a um momento comemorativo. O mentor da iniciativa, Afonso Lopes Vieira, é apresentado como um divulgador da obra do autor quinhentista, já pela realização de conferências⁵¹⁸, já pela adaptação de “alguns trabalhos mais acessíveis”⁵¹⁹ do dramaturgo, na senda de “estimular o gosto do público, fazendo-lhe compreender, estimar, amar o genial Gil Vicente”⁵²⁰ – circunstância por si só denotativa da coeva estranheza relativamente ao repertório clássico, a começar pelos produtores, que, receosos do acolhimento, interferem nos próprios textos e os disponibilizam em excertos.

O espectáculo, cuja cenografia é atribuída a Augusto Pina, abre com uma conferência de Lopes Vieira “exemplificada pelos primeiros artistas”⁵²¹ – seguida da apresentação da *Barca do Inferno*⁵²². O repertório apresenta-se igualmente inabitual também para os actores, a avaliar pela apreensão sentida relativamente à composição de Augusto Rosa no Diabo, que reclama inclusivamente a autoria do correlativo figurino⁵²³:

Todos se lembram com certeza, todos os dessa geração, está bem de ver..., do triunfo que foi para o *mano* Augusto⁵²⁴ a interpretação do Diabo do *Auto da Barca do Inferno*. Aos ensaios, afligiam-nos os seus pulinhos, os seus gestos de bailarino, toda a sua mímica grotesca... Não víamos o Diabo, nem à mão de Deus Padre, salvo seja... Mas na noite da estreia, quando ele apareceu de *maillot*, unhas longas de vermelho reluzente, cauda e cornichos, foi um assombro! E com que graça, com que leveza, com que talento realizou essa figura de diabo *bon enfant*. Com que arte conseguiu dar *souplesse* ao seu forte bojo... [ABRANCHES 1947: 263-264].

Desta feita, a experiência não se resumiu a um único espectáculo, já que Rosa refere, no plural, a subsequente organização por Lopes Vieira de “espectáculos vicentinos” que contaram com o apoio de S. Luiz Braga⁵²⁵; e Abranches, de Brízida Vaz, refere ser “um papel que nunca mais deix[ou] de fazer”⁵²⁶. Um artigo da imprensa especializada dedica catorze páginas à récita vicentina realizada a 15 de Janeiro de 1912. Ainda que, no geral, avaliada positivamente, aponta-se-lhe a falta de uma mais cuidada preparação, assim como de um programa de sala; e, louvando-se S. Luiz Braga pelo acolhimento da iniciativa, deixa-se-lhe, no entanto, o recado de não ter sido esta prejudicial aos interesses financeiros:

Em tudo o que se disse a respeito de Gil Vicente, foi o “serão vicentino” do República assaz interessante e proveitoso, pelo que não regateará *A Máscara* fartos louvores ao sr. S. Luiz de Braga, que, ao organizar no seu teatro, e sem prejuízo da bilheteira, uma festa dessa ordem mostrou-se da arte um bom amigo, devendo, por seu lado, ter reconhecido que ela, afinal, lhe pagou na mesma moeda.

Simplesmente, todo e qualquer espectáculo clássico demanda indispensavelmente, para seu bom resultado, uma longa e séria preparação que a este faltou, dando a precipitação lugar a certas faltas comprometedoras do programa – que, aliás, fiado talvez na erudição do público, ficou, ao que parece, na tipografia, encontrando-se, por tal, meia plateia às aranhas. [Manuel de Sousa Pinto, «III. Um serão vicentino no República (15 de Janeiro)», in: *A Máscara – Arte, Vida e Teatro* (20-01-1912, nº1), p. 16].

No artigo descreve-se todo o programa que abriu, de igual forma, com uma conferência de Lopes Vieira alusiva aos diversos números em cartaz, e ilustrada com leituras feitas por Aura Abranches (oração Ave-Maria de *Mofina Mendes*), Augusto Rosa, Ferreira da Silva (diálogo entre Frei Paço e o Vilão, de *Romagem de Agravados*) e Chaby Pinheiro (falas de Rainha da Pantasileia, de Aquiles e de Aníbal, da *Exortação da Guerra*).

A segunda parte do espectáculo é composta de *Maria Parda*, levada à cena num “bocado”⁵²⁷ por Abranches e do excerto Todo o Mundo e Ninguém de *Lusitânia*, que contou com o desempenho de Rosa, Chaby Pinheiro, Henrique Alves e Alexandre de Azevedo (no Ninguém). De acordo com o reivindicado na conferência inicial quanto à “conveniência de se organizarem nos teatros portugueses três espécies de serões: o vicentino, o camoniano e o garrettiano”⁵²⁸, foram ainda lidos poemas de Luís de Camões⁵²⁹, assim como poemas de Francisco Rodrigues Lobo⁵³⁰. Abranches e Ferreira da Silva rematam com quadras populares, recitadas “ao desafio, numa desgarrada sem música”.

A terceira parte, inclui a leitura, por Henrique Alves, do prólogo de Lopes Vieira à *Visitação*, vertida, pelo mesmo, em português, e apresentada por Abranches num “cenário assaz vistoso, mas nada a rigor, onde dois lindos galgos, por ladrarem fora do tempo, se não puderam manter até ao fim”. Neste monólogo, Adelina alude à coadjuvação dos restantes artistas, que “trabalhavam em mímica”⁵³¹. Para remate, novo prólogo à *Barca do Inferno* recitado por Chaby Pinheiro, peça seguidamente posta em cena numa versão que Lopes Vieira “retocou, compôs e reduziu”. Comparativamente ao original, é

comentada a substituição de termos relativos à linguagem popular por “outras equivalências mais ou menos aproximadas” no intuito de “adocic[ar] certas passagens jocosas”, ou ainda, a comutação de palavras cujo referente se perdeu (“de obscuro sentido”), bem como a abreviação ou supressão de cenas e a eliminação de figuras (Judeu e Procurador), também alvo de inversão na ordem de entrada (o Juiz embarca antes de Brízida Vaz):

Do confronto do texto representado no República com o do original constata-se, antes de mais, com tristeza, a decadência da atenção das plateias, para as quais, hoje em dia, cenas tão encantadoramente leves, como a da lição de esgrima dada pelo dominicano Fr. Capacete, se afiguraram arriscadas para o modernizador, que as abreviou ao máximo. Verifica-se, depois, o assinalável progresso da pública hipocrisia, que toda se arrepelaria com muitas frases recitadas, em 1517, na câmara onde “a muito católica e santa D. Maria” aguardava a morte que em breve a acolheria.

Teve o poeta (...) de adoçar veladamente certas passagens jocosas, de arranjar para outras equivalências, mais ou menos aproximadas, e de tornar compreensíveis alguns versos de obscuro sentido, como, logo de entrada, o terceiro, em que o Diabo diz:

Ora venha acaro à ré⁵³²,
para o qual a sra. D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos propôs um descabido mitológico, que Lopes adoptou:

Ora venha Caronte à ré,
o que se me afigura de uma talvez brilhante, mas nada justificável, fantasia.
(...).

Além dessas dificuldades, arcou Lopes Vieira com a supressão de algumas figuras, a do Judeu, cuja ausência pouco se repara, e a do Procurador, que faz certa falta para contracenar com o Juiz, a quem o adaptador inverteu a ordem, fazendo-o embarcar antes de Brízida Vaz.

A esta respeitou o vicentino actualizador com carinho. (...). Como respeitou o Diabo. [Manuel de Sousa Pinto, «III. Um serão vicentino no República (15 de Janeiro)», in: *A Máscara – Arte, Vida e Teatro* (20-01-1912, nº1), p. 28-29].

Anotando positivamente a generalidade das prestações, o crítico destaca as de Rosa e de Chaby, e elege, entre todos, Abranches, tanto na Brízida Vaz, como na Maria Parda:

No Auto da Barca do Inferno, todos os intérpretes se esforçam por ganhar o paraíso. Três deles, porém, merecem especial atenção. Augusto Rosa, num fatigante papel, contrário ao seu temperamento cénico, o do Diabo, consegue com a sua autoridade e saber construir uma personagem interessante, tendo notas deveras felizes, como a da contínua movimentação dos braços e a das satânicas gargalhadas, em verdade estranhas.

Chaby, no ventrudo Juiz, dá-lhe a empáfia condizente com o baldado latinório. Para mim, no entanto, é Adelina Abranches quem triunfa em toda a linha. A sua Brízida Vaz é deliciosa de intrujice, de meneio, de falinhas mansas. E tudo essa pequenina mulher consegue com uma tão aparente simplicidade, que o público julga estar assistindo à coisa mais natural desta terra.

Nessa noite de festa, em que todos mais ou menos capricharam de zelo na homenagem ao grande clássico (...) não será ofender ninguém, creio eu, reconhecer que quem mais perto esteve da alma pitoresca do maravilhoso auteiro, mais alto atirou com os seus louros à frente desanuviada do maior poeta da vida popular portuguesa em todos os séculos, foi Adelina Abranches, nesse precioso casal das duas figuras da vicentina olaria: Brízida Vaz e Maria Parda. [Ibidem, 29-30].

Sem especificar a data, Rosa refere ainda a *Manhã Vicentina*, realizada para uma plateia de convidados em Gaia, na casa do escultor Teixeira Lopes, com um programa semelhante ao do dia 15 de Janeiro, mas reduzido, sem a apresentação de *Inferno*:

A festa começou por algumas palavras escritas pelo poeta [Afonso Lopes Vieira] e ditas por Chaby Pinheiro que, em seguida, recitou *Exortação [d]a guerra*. Depois, disse eu, vestido a carácter, o prólogo do Frei Paço da *Romagem de agravados*. Estudei este trecho expressamente para esta *Manhã Vicentina*. A primeira parte do espectáculo foi no pequenino teatro do grande salão da casa.

Os convidados passaram depois para o quarto de cama do grande estatuário, que é um verdadeiro primor de arte, onde ia ter lugar a segunda parte, que se compunha do *Monólogo do Vaqueiro*, desempenhado por Adelina Abranches, sendo a figuração feita pelos mesmos artistas que a fizeram em Lisboa.

No jardim, representou-se *Todo o Mundo e Ninguém*, por Chaby Pinheiro, Alexandre de Azevedo, Henrique Alves e eu.

Este programa, só quem assistiu a ele pode avaliar bem o seu encanto. É do melhor e mais novo que se tem feito em Portugal. [ROSA 1915: 343-344];

Na mesma senda, o memorialista assinala a organização de Lopes Vieira de um Serão Inesiano no Mosteiro de Alcobaça, destinado a um público restrito, igualmente sem menção à data, mas hipoteticamente não distanciado da leva de divulgação da dramaturgia clássica na segunda década do novo século. Rosa participa recitando *in situ* versos de *A Castro*, de António Ferreira (V acto), bem como o episódio referente a Inês de Castro de *Os Lusíadas*⁵³³.

A obra vicentina aparece ainda associada a outra experiência dada como nova – as leituras encenadas, ou, nas palavras do memorialista, “leituras dramatizadas” – que Augusto Rosa leva a cabo no T. República, no âmbito da iniciativa referida como “veladas de Arte”. Iniciativa de curta duração, já que provoca a estranheza num público antes habituado à recitação, e que, não sabendo como reagir, distancia-se da acção – atitude igualmente denotada pelos colegas, a avaliar pelo comentário de Abranches:

Em seguida começou o *mano* Augusto a fazer veladas de Arte, com a leitura de poemas de Gil Vicente; mas essa modalidade não foi por diante porque o espectáculo era monótono. Augusto, de casaca, sentava-se a uma mesinha que um candeeiro iluminava, e de lunetas, lia, lia, lia... Só meia dúzia de pessoas se interessava pelo que ouvia, o resto do público ficava indiferente, olhando os camarotes e os balcões. [ABRANCHES 1947: 264];

Não quero deixar de dizer, neste momento, que as leituras que faço particularmente e introduzi no teatro – lutando para isso com o velho e arreigado hábito de vir de casaca, à boca de cena, repetir de cor quase sempre os mesmos versos – não são, pelo facto de serem leituras, menos estudadas e trabalhadas. Para mim, tem muito mais interesse uma *leitura dramatizada*, sentado a uma mesa, do que vir até ao arco do proscénio repetir os mesmos versos, quantas vezes decorados à pressa e mal sabidos, com gestos descompassados a cortar o ar. [ROSA 1915: 335-336].

Mas, apesar das tentativas de Lopes Vieira, o repertório vicentino é ainda estranhado em 1924. A iniciativa de Augusto Pina em levar obras de referência ao palco do S. Carlos inclui *O velho da horta*, espectáculo multado por não preencher um dos trâmites legais – a “autorização por escrito consentindo a sua apresentação e com a assinatura do autor ou autores, reconhecida por notário”⁵³⁴. E, no mesmo ano, a mesma peça, apresentada por alunos da Escola da Arte de Representar, é aplaudida com uma chamada do autor ao palco⁵³⁵.

Quando a trabalhar no Teatro Nacional, entre 1932 e 1941, na companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, Adelina aparece-nos já vinculada ao repertório vicentino, alargado a *Amadis de Gaula* (Anão) e *Inês Pereira*. A actriz entende a incursão neste repertório como marcante na sua carreira, ela própria, considerando-se um monumento do autor quinhentista ao não se reconhecer devidamente assinalada na publicação comemorativa do IV centenário de Gil Vicente (1537-1937) – igualmente evocativa de actores coetâneos que deram corpo à obra. Apesar de tudo, sinal de uma maior predisposição para a dramaturgia clássica nos palcos:

Saí novamente daquele teatro [Nacional] cheia de pena; gostava tanto de realizar as colossais figuras vicentinas! Adeus, Maria Parda!... Adeus, Amadis de Gaula... Adeus, Brízida Vaz! Coisa estranha: disseram-me sempre todos, e a própria crítica, que eu era a maior intérprete do teatro vicentino. Não obstante, quando o S.P.N. editou o livro dos centenários de Mestre Gil⁵³⁶, nem a mais pequenina referência a esse respeito... embora gastasse algumas linhas de elogio a outros artistas. Eu apareci, como se costuma dizer em teatro, de cambulhada com os nomes dos outros intérpretes menos célebres. Também isto me doeu... Ai, o mal de envelhecer! Ai, o mal de não ter padrinhos! [ABRANCHES 1947: 381-385].

O grand-guignol

Já numa via comercial, a companhia Adelina Abranches-Alexandre de Azevedo, “capitalizada”⁵³⁷ pelo empresário António de Castro, protagonizará, na época de 1912/1913⁵³⁸ uma outra novidade, levando ao Teatro Sá da Bandeira, no Porto, uma série de espectáculos de *grand-guignol*. Não serão os únicos, já que em Lisboa, pela mesma altura, no Verão de 1912, uma sociedade de artistas do Nacional explora o Teatro República com semelhante repertório. O género toma o nome do teatro que o promove, em Paris, desde a inauguração do espaço, em 1897, em que os efeitos de realismo cénico são postos ao serviço do efeito de horror ou de terror, convocando-se ambientes de promiscuidade, de criminalidade e, até, clínicos, para a espectacularização da violência e da morte, infligida sob as mais variadas formas; mas também, a mimetização ao pormenor de doenças temidas, como sejam os sintomas da raiva e da sífilis, ou no âmbito mental, estados psicóticos ou estados alterados de consciência, na consubstanciação de duas características fundamentais do género: o desafio aos limites e a passagem da vida à morte. O *grand-guignol* configura-se, deste modo, o teatro dos medos da *Belle Époque*, documentando-se nas ciências médicas e na psicologia, então em franco

desenvolvimento, e recorrendo a efeitos cenográficos, de luz, de som e de caracterização, que se vão afinando na ilusão do real. De modo a aliviar a tensão causada num público habituado aos ambientes burgueses e ao *vaudeville* – conta-se que o sucesso dos espectáculos era medido pelo número de desmaios entre os espectadores, assistidos por um médico contratado para o efeito –, um mesmo espectáculo era composto de duas peças, iniciando-se com um drama e finalizando com uma comédia.

Entre nós, além dos efeitos no espectador, destaca-se do género o facto de os textos serem assinados por autores não pertencentes ao *mainstream* (“peças de merecimento autêntico, importa pouco se firmadas por nomes obscuros ou desconhecidos”⁵³⁹), bem como a concentração da acção e a imprevisibilidade do seu desfecho, obrigando, no geral, a uma cuidada interpretação:

Há, porém, a assinalar outra circunstância que é, por assim dizer, a principal característica: o imprevisto! As peças *grand-guignol* – comédia ou drama – são absolutamente originais no seu desfecho (...). Peças intensas, capazes de fazer vibrar toda a gama do sentimentalismo, elas têm, no entanto, a grande vantagem de não durar mais de 50 a 60 minutos.

(...) o novo género de literatura teatral emociona, não só pelo entrecho, como principalmente pela interpretação, a qual, em muitos casos, bastaria para fazer a reputação de um artista. [Anon. «Teatro – O grand-guignol», in: *A Liberdade – Republicano Democrático* (Aveiro, 31-10-1912, Ano 2º, nº 90), p. 4].

Abranches destaca terem sido apresentadas, no Porto, “mais de trinta peças *grand-guignol* entre nacionais e estrangeiras”, número considerado “um record”⁵⁴⁰: «Trabalhámos imenso porque tínhamos de apresentar novo programa todas as semanas. Era do contrato. Mas todos nós gostávamos tanto das peças que as decorávamos num abrir e fechar de olhos...» [ABRANCHES 1947: 275]; ou seja, “todas as semanas, duas peças novas”⁵⁴¹, segundo o paradigma francês, um drama e uma comédia: «Abria sempre o espectáculo com um drama, pavoroso, e acabava com a apresentação de uma comédia ou farsa em um acto.» [Ibidem]. Cumulativamente refere ainda o fecho dos espectáculos com canções, interpretadas, entre outros, por Aura Abranches e Alexandre de Azevedo, possivelmente acompanhados ao piano⁵⁴², no âmbito de uma iniciativa organizada pelo último, denominada Festa da Canção Portuguesa⁵⁴³. Do elenco *grand-guignol*, no Porto, além dos já nomeados Adelina, Aura Abranches e Alexandre Azevedo, fazem parte

Luciano de Castro, Ernesto Portulez, José Simões Coelho, Luís Soares, Bandeira de Melo e João Silva⁵⁴⁴. No que ao repertório diz respeito, a actriz menciona uma dezena de títulos sem referência ao autor, apenas *A morte*, peça em um acto, merece a alusão a Bento Mântua. Pudemos filiar seis das peças nomeadas no repertório francês, a saber, *O delegado da 3ª secção* (sobre o tema da espionagem); *Ele!* (uma das primeiras peças do género, ainda não sanguinolentas, cujo enredo se desenvolve em torno de uma prostituta e de um criminoso); *A última tortura* (encenação de uma revolta contra a delegação francesa, em Pequim); *As noites de Hampton Clube*⁵⁴⁵ (adaptação de *Suicide Club*, de R. L. Stevenson, uma das peças de maior sucesso, inclusivamente, com bastas versões cinematográficas); *O homem que viu o diabo* (apelo ao imaginário fantástico e gótico); e *A dormente* (sobre a perda da consciência e os estados de trauma e de coma)⁵⁴⁶. Restam os títulos órfãos, alguns de explícita alusão ao género: *O medo*, *O assassino*, *O rico descanso*, *O mudo*, e, embora sem referência nas memórias, *Visita nocturna*, *Chegou o Guilherme*, *Rico descanso* e *Prudência*⁵⁴⁷.

Dos espectáculos propriamente ditos, o relato da actriz incide sobretudo em aspectos relativos à montagem, sob a direcção de Ernesto Portulez, designadamente, a coadjuvação técnica do ponto que assume a régie do espectáculo por meio de dispositivos eléctricos, em substituição do contra-regra; o investimento na composição cenográfica, levada à minúcia, a exemplo da descrição de dois espaços exteriores, um rural, com elementos cénicos vegetais – trabalhados, não por um aderecista, mas por um florista – e em que a personagem leva a efeito acções do quotidiano nunca ou raramente levadas à cena; outro, reproduzindo um palácio (a delegação francesa) numa cidade oriental. Referência, ainda, para uma das mais valias associadas ao género, os truques cénicos convocados para o efeito realista; no ambiente rural – vento, fumo, poeira –, e, no citadino, alusivo a uma revolução – derrocadas, bombardeamentos e queda de um avião –, ressaltando-se o avultado dispêndio nas montagens, mesmo se tratando de peças em um acto:

Portulez pusera-nos na *afinação* de não precisarmos de contra-regra!... Era o ponto que dava os sinais todos: entradas de artistas, luzes, ruídos, etc. De cada lado da cúpula havia como que um leque de botões eléctricos... Tivemos a sorte de apanhar um rapaz novo e cheio de boa vontade, que pontava lindamente e não se atrapalhava nunca com os seus dez botões eléctricos... Chamávamos-lhe nós o Almeidinha. Este ponto é hoje o nosso melhor profissional. Sem ele, sem o seu entusiasmo e interesse,

nunca nós poderíamos ter apresentado todas as semanas duas peças novas. Mas o Portulez, que tinha feito a sua carreira de encenador em teatros de opereta, espanejou-se como quis e sabia nesta nova modalidade de teatro. Peças houve em que, logo a seguir ao subir do pano, o público rompia numa salva de palmas, tal o quadro que admirava.

Em *A morte*, por exemplo, a cena representava o terreiro de uma casinha pobre do Minho. Nesse terreiro, rústicamente cercado de silvas, havia um poço típico, com seu balde e roldana, de que eu tirava água para lavar (a valer!) uma roupinha que, depois, estendia a enxugar. À direita baixa, junto ao proscénio, um talhão de viçosas couves galegas que a brisa agitava de vez em quando. Nalgumas folhas dessas couves até havia caracóis... Uma latada, que protegia do sol a porta da humilde casa, vergava ao peso das uvas... Tudo isto fora mandado fazer no melhor *florista* da cidade e a sua execução era um portento de realismo. Quando eu entrava no meu casal para fazer a ceia, daí a pouco o fumo saía pela chaminé... Até nuvens de poeira se viam correr ao fundo, na estrada, quando o vento soprava mais forte! Este actozinho de tragédia (de Bento Mântua, se não estou em erro) custou rios de dinheiro a montar. Como também custou bastante a montagem de *A última tortura*, que representava o recinto da Legação da França na China, com o majestoso palácio à direita. Era um pesadelo, essa peça, havia derrocadas de colunas, em cena, explosão de morteiros, e até a queda de um aeroplano perto do recinto, de arrepiante efeito. [ABRANCHES 1947: 275-276].

Sobre a recepção da iniciativa, Adelina afirma entusiasticamente ter sido a temporada de “grande êxito, porque o novo género agradou também em cheio”⁵⁴⁸, circunstância maioritariamente identificada a um círculo composto de jornalistas, escritores, pintores, escultores e músicos⁵⁴⁹ – «Nunca tive temporada mais interessante que essa do Porto, pela animação, pela roda de amigos que nos enchiam o camarim, pelo entusiasmo com que eram recebidos os nossos espectáculos! Ai que saudades!...» [Ibidem, 279]. Os periódicos da época apontam um igual acolhimento, havendo indicações de a companhia se ter apresentado em Coimbra, Aveiro (Teatro Aveirense) e Póvoa do Varzim (Teatro Garrett)⁵⁵⁰:

O êxito que essa companhia conquistou, e conquista ainda, no Teatro Sá da Bandeira, di-lo a imprensa, e mais ainda, confirma-o o público. Adelina Abranches, sua filha, Aura, Alexandre de Azevedo, Luciano de Castro e João da Silva, sem falar nos outros, têm criações magníficas (...).

Quis um grupo de rapazes da sociedade aveirense mover a companhia de *Grand-Guignol* portuguesa, de passagem para Coimbra, a realizar duas récitas no nosso teatro.

(...).

É certa a vinda da esplêndida companhia (...) nas próximas terça e quarta-feira. (...) o que precisamos acentuar é que tem sido tão extraordinário o sucesso obtido por esta companhia (..) que, no Porto, onde, no Sá da Bandeira estão trabalhando desde Julho, todas as noites o público tem enchido por completo o elegante teatro.

As peças escolhidas para os dois espectáculos que o nosso público vai ter ocasião de apreciar são as que maior sucesso causaram na capital do norte.

O cenário, todo novo, e expressamente pintado para estas peças, é deslumbrante.

Na primeira noite, sobem à cena os célebres dramas *As noites do Hampton Club* e a *Visita nocturna*, seguidos de *Chegou o Guilherme*, e, na segunda, a aplaudida tragédia *O delegado da 3ª secção*, em que Adelina e Alexandre de Azevedo, têm um trabalho superior, *Rico descanso* e *Prudência*. [Anon. «Teatro – O grand-guignol», in: *A Liberdade – Republicano Democrático* (Aveiro, 31-10-1912, Ano 2º, nº 90), p. 4].

Na época 1913/1914, a companhia Adelina Abranches-Alexandre de Azevedo segue para o Brasil no fito de repetir a experiência, assistida pelos empresários José Loureiro e Celestino da Silva, impondo estes, porém, a condição de a companhia estreiar a comédia *A menina do chocolate* de Paul Gavault⁵⁵¹. Abranches ainda consegue que a companhia se estreie no Rio com uma peça de *grand-guignol*, não só em defesa do repertório montado como da sua própria imagem de primeira actriz, já que, por exigência de Celestino da Silva, a protagonista da referida comédia teria de ser a filha, Aura Abranches. A comédia de Gavault acabou, no entanto, por preencher a temporada, dado o êxito do acolhimento, e levando a que, por falta de oportunidade, o novo género se ficasse por uma única apresentação:

Celestino da Silva, que tinha comprado em Paris uma peça em que fazia grande fê, convenceu Loureiro a que estreássemos com ela no Rio. Nós aborrecidos porque tínhamos vinte ou trinta peças de *Grand-guignol* representadas, pouco nos agradava estreiar no Brasil com uma comédia fora do género que pretendíamos apresentar, por muito boa que fosse. Mas, o que mais nos espantava, era que Celestino da Silva, também empresário e proprietário do Teatro Apolo, no Rio, impunha como

condição, para nos dar a peça, que a protagonista fosse feita pela... Aura Abranches!
[ABRANCHES 1947: 280];

Eu, que tinha exigido que se representasse uma das nossas peças *Grand-guignol*, antes da apresentação da *Menina do chocolate*, porque não queria que o público carioca me visse, logo de entrada, num papel secundário, dei motivo a que o nosso 1º espectáculo acabasse perto das duas e meia da noite.

Mas, o público que assistia não arredou pé e a *Menina do chocolate* foi um triunfo para todos, especialmente para o *meu rebento* que dava pulos dos bastidores, toda vaidosa (eu também!) da sua lança em África... E, durante meses, nem mais uma peça *Grand-guignol* tivemos licença para apresentar no Rio... A *Menina do chocolate* não deixou! Fez-se toda a temporada com essa peça apenas. [Ibidem, 281-282].

Em Lisboa, no Teatro República, os espectáculos *Grand-guignol* aparecem noticiados em Julho e Agosto de 1912 e referidos a uma sociedade artística composta maioritariamente de societários do Teatro Nacional⁵⁵². A responsabilidade da *mise-en-scène* e do apuro dos ensaios é atribuída a Augusto de Melo. Do repertório apresentado, verifica-se a mesma alternância entre o drama e a comédia, coincidindo duas peças nomeadas com o repertório apresentado no Porto, mas assumindo títulos diversos: *O club dos suicidas* (*Les nuits de Hampton Clube*), com tradução do jornalista Melo Barreto, e *O delegado da 5ª secção* (*Le délégué de la troisième section*). Das peças cómicas, destinadas a “tempera[r], numa sábia proporção as violentas”, refere-se *Em camisa* e *Casa com escritos*, esta última da autoria dos revisteiros João Bastos e Ernesto Rodrigues⁵⁵³. Também aqui, a curta duração dos espectáculos *grand-guignol* parece não corresponder à expectativa e às práticas instauradas, já que estes são complementados com a projecção de filmes: «E ainda não bastando esta ininterrupta série de sensações a preços reduzidíssimos, todas as noites se desdobram aos olhos do espectador fitas coloridas e animadas.» [Anon. «Teatro da República – Grand-guignol», in: *Brasil-Portugal* (01-07-1912, Ano 14, nº 323), p. 560].

Apesar de, numa primeira instância, as referências à recepção dos espectáculos do novo género serem entusiásticas (“chamando basta concorrência ao elegante teatro”), não poupando a crítica elogios aos intérpretes, designadamente, no *Club dos suicidas*⁵⁵⁴ (“demanda a exteriorização dessas personagens um desempenho excepcional, e justo é dizê-lo: o grupo que actualmente explora o República tentou consegui-lo com bastante brio”⁵⁵⁵), em meados de Agosto, a sociedade artística inflecte, porém, caminho deixando

de apostar no repertório *grand-guignol* puro e duro, para anunciar espectáculos de *demi grand-guignol* cuja dominante é já o cómico. Entre as causas deste desvio, alvitra-se a reacção do público do República, que, apesar do contraponto cómico, não veria redimida a impressão causada pelo repertório dramático – no caso, *O delegado da 5ª secção*, versando sobre espionagem e conspiração política – bem como o facto de um teatro principal da cidade não ser considerado o mais próprio para acolher iniciativas tidas por alternativas, acusando-se, ainda, como falhas de qualidade algumas peças do repertório francês:

Mudou de táctica a empresa do *Grand-guignol* passando a dar espectáculos *demi grand-guignol*, ou de outro modo, transformando esse espectáculo dramático-cómico em cómico apenas.

Agora já se respira um pouco naquela sala elegante onde ainda há pouco tempo pairavam sombras aterrorizadoras das macabras peças representadas que o antídoto *Em camisa* não conseguira fazer desaparecer, unicamente, porque aquelas cenas impressionaram desagradavelmente e são as coisas desagradáveis que mais se conservam na nossa imaginação.

Parece que nem tantos são os nossos teatros para que nos possamos dar ao luxo desta curiosidade do *grand-guignol*.

(...).

Vemos representar nos nossos teatros peças francesas que por nada se recomendam e que pouco valor têm.

(...).

Como termo de comparação, que justifica o que acima digo, posso dar uma comédia que ultimamente subiu à cena no *grand-guignol* (...) intitulada *Casos do dia*.

É o seu autor Franckville e foi traduzida por Lino Ferreira (...). [A. N. «Pelos teatros – República», in: *O Ocidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (20-08-1912, 35º Ano, XXXV volume, nº 1211), p. 183]⁵⁵⁶.

A anotação relativa à recepção em Lisboa remete-nos para o clima de guerra da Primeira República – incursões monárquicas, cisões entre republicanos, golpes e contra-golpes –, realidade que não teria sido propícia a um género que decaiu também em França com o advento das duas Guerras Mundiais. O facto é que, após as duas tentativas de 1912/1913, o teatro do terror não encontrou novo ensejo em Portugal. A ditadura do

Estado Novo, a censura e a perseguição ao que não servia o regime, teria, do mesmo modo, propiciado um contexto desfavorável:

[Em França] A gente de teatro, ao tentar explicar a crise por que atravessa, garante que o público de *post*-guerra, inquisitoriado[*sic*], na sua maioria, por quatro anos de torturas se enfatiou de todos os dramas, desejando apenas divertir-se, rir, esquecer-se, alegrar-se...

(...).

A Itália tentou o *grand-guignol* como Portugal o tentou também duas vezes, e com êxito: no Teatro República, com Palmira Torres, Inácio, Carlos Santos; no Sá da Bandeira, com Adelina, Alexandre, e com o maior *metteur-en-scène* que tivemos, Portulez, que não dispensava um detalhe realista.

Quem sabe se ainda hoje seria um grande êxito o *grand-guignol* em Portugal? Mas como ninguém o tenta – quem amar as sensações... tem que ir a Paris. [R. X.⁵⁵⁷, in: *Repórter – Semanário das Grandes Reportagens* (23-05-1931, Ano I, nº 42), pp. 7, 10].

No período entre guerras, em Paris, o Théâtre du Grand-Guignol mudava o enfoque para o drama psicológico e, após o holocausto, o seu último director (Charles Norton) invoca uma verificada incompatibilização relativa ao género: «Nunca poderíamos competir com Buchenwald⁵⁵⁸. Antes da guerra toda a gente pensava que o que se passava em palco era puramente imaginário; agora sabemos que estas coisas, e pior, são possíveis.»⁵⁵⁹. Muito embora, o *grand-guignol* tenha enformado um imaginário que subsiste, cultivado em vários outros suportes.

Teatro de Arte

Na época de 1919/1920, Augusto Pina – que já antes promovera o Teatro da Natureza e cenografara os espectáculos vicentinos no República –, dinamiza, no Teatro da Trindade, a companhia de declamação Sociedade Teatral Limitada (STL) no propósito de apresentar espectáculos “fazendo arte”⁵⁶⁰. Com um elenco escolhido de “artistas de certo valor e cotação”⁵⁶¹ e contando com a encenação de António Pinheiro para um repertório tanto clássico como moderno, a temporada é inaugurada a 17 de Outubro de 1919, com a peça em 4 actos de Henry Kistemaekers, *A exilada*, cuja acção se joga em volta da insurreição popular contra um regime monárquico, num ambiente de espionagem e de intriga – assunto na ordem do dia se atentarmos na instauração da breve Monarquia

do Norte, em Janeiro do mesmo ano, muito embora nenhuma menção lhe seja feita. O espectáculo é notado positivamente pelo desempenho e harmonia do elenco⁵⁶², pela cenografia, marcação e encenação, o que, “nestes tempos de declínio, é consolador”. E, se bem que assistido por um público desabituaado ao drama – parte dele “pront[o] a rir alarvemente ao menor indício de nota alegre na cena” –, a tentativa assinala “tréguas ao mercantilismo”, cuidando “do lado artístico”⁵⁶³. Segue-se-lhe *En garde*, comédia em três actos de Alfred Capus e Pierre Veber, interrompida ao fim de “meia dúzia de frouxas apresentações”, facto atribuído ao texto que “não tinha ponto algum de sedução para o público de Lisboa”, acusando-se igual recepção aquando da estreia no Théâtre Renaissance, em 1912, pelo que, “a pedido de muitas, muitas pessoas”, é reposta, a 30 de Novembro, *A exilada*⁵⁶⁴.

A 24 de Dezembro, estreia *Amor supremo*, no original, *Soeurs d’amour*, peça em 4 actos de Henri Bataille, com tradução de José Sarmento, escrita antes do rebentar da Grande Guerra e só depois desta levada à cena, já que “nas horas incertas dos (...) anos de guerra, os olhos estavam fixos em Verdun e Chateau-Terry e não na *Comédie* e no *Ódeon*”⁵⁶⁵. Uma vez mais, indiciando a desabituacão ao repertório sério dramático, quer contemporâneo quer clássico, o crítico interpela o público no sentido de o aconselhar a preparar-se para o espectáculo em cartaz e para os que se anunciam:

É preciso que o público de Lisboa se compenetre da obra e do autor que vai ver para não sofrer uma decepção que vem do ente superior ou inferior ante o exame de uma obra de arte. É mesmo preciso que se *enfronhe* neste difícil teatro de idealização para poder saborear todas as obras do género que as empresas lhes propõem dar. Sim, que vem aí Shakespeare... [Anon. «Teatros e cinemas. Agenda da Semana. Primeira apresentação no Trindade de *Amor supremo*», in: *A Capital* (24-12-1919, nº 3414), p. 2].

Versando sobre o “amor platónico, espiritual”, *Amor supremo* é notado pela poesia (das ideias e das falas), que “atrai e faz pensar”, se bem que “um tanto incompreensível para a materialidade sensual do dia de hoje”. À parte a escolha de Ângela Pinto – que nunca poderia ser a personagem “*espiritual* idealizada por Bataille” – e a interpretação da principiante Herculina do Carmo, o elenco⁵⁶⁶ empenhou-se “num conjunto cheio de vontade que revela um grande cuidado artístico”, presente também na *mise-en-scène* e

nos cenários de Augusto Pina, aludindo-se, no entanto, ao facto de estes “reproduzi[rem] exactamente as fotografias que temos presentes dos cenários franceses”⁵⁶⁷.

O mercador de Veneza – para Pina, momento fulcral da temporada, cujo intuito de “fazer arte em teatro” encontra veículo na proposta de uma “representação moderna” para o texto de Shakespeare⁵⁶⁸ – estreia a 2 de Fevereiro de 1920. Embora o crítico do *Jornal dos Teatros* considere a “peça de feitio antiquado, já pouco ao sabor das nossas plateias, mas ainda agradando aos amadores do drama romançado[sic] pela tragédia”⁵⁶⁹, *A Capital* dedica-lhe honras de primeira página, justificadas pelo carácter excepcional do empreendimento, publicando uma sucessão de artigos sobre a obra, o autor e o espectáculo:

O arrojo, a fê com que a empresa do Teatro da Trindade pôs em cena a peça de Shakespeare, *O mercador de Veneza*, dando uma nota de alto relevo e grande valor ao teatro nacional, nas suas múltiplas artes subsidiárias, cenário, guarda-roupa, *mise-en-scène*, de forma a criar um espectáculo grandioso no meio do nível inferior da presente arte dramática, merecem um pouco mais de demora na crónica vulgar de teatro e algumas palavras sobre a obra, o autor, sobre a interpretação... [Armando Ferreira, «*O mercador de Veneza* – Shakespeare, o génio, a obra, o teatro», in: *A Capital* (03-02-1920, nº 3452), p. 1].

Partindo da versão livre de André Brun (baseada numa adaptação francesa), que, “conservando o Shylock, aligeirou as restantes personagens” e “nisso se perde muito da sua beleza”⁵⁷⁰, as críticas consultadas são, no geral, positivas quanto à apreciação global do espectáculo, designadamente, no investimento cenoplástico – maquetes de Augusto Pina, pintura de Joaquim Viegas, figurinos de Castelo Branco – e na encenação de António Pinheiro, entre outros aspectos, abolindo «(...) a interrupção entre a plateia e o palco, pois este está em comunicação com aquela em toda a sua abertura por uma escadaria onde, por vezes, se agrupam as personagens que chegam mesmo, na cena do tribunal, a estar entre os espectadores.» [Sempre o Mesmo, «Primeiras representações: Trindade», in: *Eco Artístico – Revista de Teatros e Musical* (Fevereiro de 1920, pp. 7-8)]. Esta circunstância, considerada uma “novidade absoluta em Portugal”, ora é entendida como “esboça[ando] um passo no trilho das encenações modernas”, à imagem do que, com a mesma peça, fez Firmin Gémier⁵⁷¹ “há três anos, em plena guerra” ao querer “fazer renascer o teatro do grande Will” na ideia “de que a reabilitação do teatro virá pelo

contacto cada dia mais íntimo do público e dos artistas”⁵⁷²; ora é perspectivada enquanto uma tentativa de reconstituição da primitiva encenação, levada a cabo em Inglaterra como na França⁵⁷³. Sobre este aspecto, Carlos Leal deixa-nos o seu desacordo quanto às “fronteiras” que, na sua opinião, não devem ser ultrapassadas, assinalando a resistência que as novas propostas podem encontrar ao embater, por “inverosímeis”, nos preceitos do realismo/naturalismo, e, apesar do cuidado dos críticos em acautelá-las enquanto tendências europeias:

Não será uma barreira difícil de passar a que nos fica para lá da cavidade subterrânea da orquestra? É, embora o não tivesse sido no Trindade, aos intérpretes do *Mercador de Veneza*! – Não gostei daquilo e pareceu-me que o público também não foi na inverosímil novidade ... [LEAL 1920: 140].

Da positivação da interpretação no conjunto, destoa uma crítica que a dá como “muito desigual”⁵⁷⁴. Ferreira da Silva é unanimemente aplaudido no Shylock, comparada a sua interpretação à de Henry Irving e tido como “um grande actor em qualquer país”⁵⁷⁵; Etelvina Serra divide opiniões, ora uma Portia que “não podia ter melhor encarnação”⁵⁷⁶, ora “muito aquém do que seria para desejar”⁵⁷⁷ – o que nos põe de sobreaviso quanto ao desencontro de opiniões sobre a prestação dos actores –; Carlos Santos, notado no Bassanio pela “plangência da dicção”⁵⁷⁸, “[rezando] o papel sempre no mesmo tom”⁵⁷⁹; Artur Duarte, no Lorenzo, segundo um crítico, “foi um galã muito chocho”⁵⁸⁰; os restantes positivamente assinalados⁵⁸¹.

Acompanha o espectáculo uma acção publicitária também inusitada, anunciando-se a fixação nas paredes da cidade de “magníficos cartazes artísticos” figurando Ferreira da Silva no protagonista⁵⁸². De notar que, por vezes, o discurso crítico assinala uma identificação do projecto ao próprio estado da arte no país – na linha de um discurso, anteriormente referido, em que o teatro é perspectivado enquanto aferidor do estado civilizacional de uma nação –, por exemplo, ao considerar-se serem os figurinos de Castelo Branco “modelo de indumentária e de estudo que honram o país”, ou ao afirmar-se que “um país que põe assim em cena peças, não é um país sem arte nem artistas”⁵⁸³. Após uma interrupção, devido ao Carnaval⁵⁸⁴, o espectáculo, “que o público muito apreciava e pel[o] qual tem feito o maior dos reclames enchendo o teatro todas as noites”⁵⁸⁵, volta à cena a 19 de Fevereiro, permanecendo por mais um mês.

A 17 de Março 1920, estreia *Fogueiras de S. João (Le feu de La Saint Jean)*, comédia em 3 actos de Frantz Fonson e Ferdinand Wicheler, pela primeira vez levada à cena em 1911, no Théâtre Royal des Galeries, em Bruxelas. Da peça, “sem acção, nem conflito”, ressalta-se “os trechos de elevada forma literária”, primando pelos “diálogos interessantes, conceitos graciosos, frases requintadas” que a tradução de Acácio Paiva “conserva no seu verdadeiro valor”; dando-se ainda relevo positivo ao desempenho, à encenação e à cenografia, e retendo-se o geral agrado do público⁵⁸⁶. O repertório inclui ainda um original italiano, *Sua Excelência, o Papa*, e *Lobos no povoado*⁵⁸⁷, drama rústico num acto de Augusto de Santa-Rita – autor da geração modernista de *Orpheu* – que, embora referido como “infeliz”, é notado por ser o único original português do repertório⁵⁸⁸.

A temporada durou oito meses, incluindo as digressões ao Porto, Braga e Coimbra, totalizando a apresentação de duzentos e quarenta e quatro (244) espectáculos, “com um agrado, público e crítico, extraordinário”⁵⁸⁹; contudo, não sem o transtorno do abandono do empresário que inicialmente se comprometera a assegurar financeiramente o projecto – circunstância já aqui aludida – substituindo-o António de Macedo, empresário de teatro ligeiro, bastas vezes associado à falha artística de projectos: «Augusto Pina não teve outro remédio senão aproveitar-se de ofertas que lhe não convinham, mas que, no entanto, lhe iam salvar a situação.» [PINHEIRO 1929: 349]. As desinências cedo se manifestam na recusa de Pinheiro em encenar, sem condições, uma peça, resultando no afastamento deste actor e encenador para a nova temporada. Uma das tácticas de dispensa de artistas, sem confronto directo, é a atribuição de um ordenado abaixo do que seria razoável, prática igualmente apontada por Blasco⁵⁹⁰:

Depois deste esforço e deste agrado, o gerente da Sociedade Teatral Ltda., o sr. António de Macedo, que explorava o Teatro da Trindade, visto que, Augusto Pina, pela força das circunstâncias, tinha cedido o terreno, dispensava os meus serviços, oferecendo-me um miserável ordenado, como miserável era a alma desse gerente, para que eu lhe voltasse as costas. E assim fiz, dirigindo-lhe uma carta com palavras que aqui me furto de publicar.

E porquê?

Porque esse cavalheiro havia de tirar o desforço da minha opinião sobre a *castanha* que lhe rebentou no palco da Trindade, naquele Verão a que já me referi⁵⁹¹, e porque no fim da época eu não quis pôr em cena, indecorosamente e em três dias,

com cenários vergonhosos e uma encenação ultra-reles e indecente, a peça de Marcelino Mesquita *Pedro, o cruel*. [PINHEIRO 1929: 350-351].

A nova época inicia-se em Novembro de 1920 com a estreia da peça policial *A boneca misteriosa*⁵⁹², criticada por alheia ao repertório que a companhia “geralmente tem explorado” e “nem sequer recomendável aos apreciadores do género”, já pela estrutura da peça, já pela tradução. Única ressalva para os cenários de Campos e Oliveira, José de Almeida e José Mergulhão, uma vez que, não contando com a participação dos principais artistas no início da época, o desempenho “muito menos tem que se recomendar”⁵⁹³. Segue-se-lhe *Thermidor*⁵⁹⁴, de Victorien Sardou – notado pela “distribuição defeituosa”⁵⁹⁵ das personagens, e *O emigrado* (*L’émigré*) de Paul Bourget, traduzido pelo crítico d’*A Capital*, Armando Ferreira, levando à cena um autor afecto às doutrinas da Action Française – movimento homólogo do Integralismo Lusitano – e reconhecido pela resistência feita ao naturalismo. Jaime Victor, no *Correio da Manhã*, apoda o texto de “velharia, fora de moda como estética e rançosa no seu sabor”⁵⁹⁶, mas o crítico que se assina Ruy de Veras, n’*A Capital*, apesar de considerar negativo ter-se o autor “afastado cada vez mais da pura literatura (...), baixando às preocupações de intenção fora da esfera artística”, refere-se-lhe como “um belo afago para o coração”⁵⁹⁷.

A meio da temporada comenta-se que o Teatro da Trindade fora “abandonado com certeza pela empresa que se cansou de fazer uma época artística”⁵⁹⁸. O nome de Augusto Pina eclipsara-se, neste segundo ano, das referências à companhia na imprensa. Segue em meados de Abril a reposição de *Zázá*, peça em 5 actos de Pierre Berton e Charles Simon, dada como pertencente “ao velho repertório”, de “sentimentalismo piegas” e “entrecho banal”⁵⁹⁹, embora nela pontuasse Ângela Pinto, criadora da personagem vinte anos antes⁶⁰⁰. No mesmo mês, talvez devido ao adoecimento da actriz⁶⁰¹, a companhia vai para o Porto, onde se estreia com o *Thermidor*⁶⁰². O elenco mantivera-se, à excepção de Pinheiro que foi substituído nas funções de encenador por Carlos Santos. Em Janeiro de 1921, o Teatro da Trindade é vendido a uma companhia de telefones, época em que Augusto Pina aparece ligado à gerência artística do Teatro Nacional⁶⁰³. Da associação do empresário António de Macedo a um projecto artístico que acaba por gorar, Pinheiro deixa-nos o seguinte comentário: «Era o piolho que se metia pelas costuras!» [PINHEIRO 1929: 349].

Augusto Pina volta à carga, em Janeiro de 1924, para a realização de uma série de récitas extraordinárias, no Teatro Nacional S. Carlos, de parceria com a Companhia

Lucília Simões-Erico Braga, e, mais uma vez, contando na encenação com António Pinheiro. A iniciativa apresenta-se sob o lema Pelo Teatro, assumindo a inspiração no *Théâtre d'Art* (1890-1892), fundado pelo simbolista Paul Fort e continuado pelo *Théâtre de L'Oeuvre* (1893-1899), dirigido por Lugné-Poe – movimento de combate à exploração comercial sob o desígnio da reintegração do teatro na paisagem artística e nas vanguardas do século XX. Definindo-se pela vontade de superação do prosaísmo realista, reivindica um teatro digno de poetas, muito embora se apoie na estética naturalista para a desconstruir – Lugné-Poe, actor e encenador, trabalhara com André Antoine no *Théâtre Libre*.

Na proposta de exploração de textos quer clássicos quer da dramaturgia contemporânea, a referida iniciativa francesa deu a conhecer autores simbolistas – Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck e Paul Claudel –, bem como uma plêiade de dramaturgos europeus – Ibsen, Strindberg, Wilde, Hauptmann, Gorki, d'Annunzio, entre os referidos. Além do repertório, são repensadas instâncias que vão do desempenho estilizado, à cenoplástica anti-realista, atmosférica, sem referências temporais, sob o mote de que “a palavra cria o décor”, abrangendo ainda outros aspectos atinentes à encenação, de que é exemplo a relação entre palco e plateia. Ora assumido para elites (Paul Fort), ora tentando abolir a barreira social (Lugné-Poe) através da distribuição gratuita de um certo número de bilhetes, na ideia de conquistar o público pela produção de espectáculos de qualidade, o movimento fica associado à vanguarda e ao teatro literário.

O texto programático da iniciativa em Lisboa define-a enquanto uma oferta alternativa ao teatro dramático comercial, no âmbito do qual determinado repertório não encontra ensejo, anunciando a participação “directa” – inferimos que, não mediada por empresários da praça – de uma plêiade de artistas nas várias vertentes literária, plástica e musical, e definindo-se como um “teatro das elites e para as elites” – razão esta, talvez, do “discreto silêncio” que envolve o projecto em vésperas da sua realização, ou tática seguida no afã de despertar o interesse no público, ainda que restrito⁶⁰⁴.

Augusto Pina, conhecido pintor, cenógrafo, homem de teatro, que ao teatro tem dado o melhor da sua intensa actividade artística, tem neste momento entre mãos um assunto de palpitante actualidade, resguardado até aqui pelo mais discreto silêncio, mas que nem por isso deixa de estar em vésperas de uma plena e brilhante realização, a todos os títulos interessantíssima.

Com a divisa Pelo Teatro vai iniciar-se em Lisboa, por uma série de representações teatrais, uma propaganda literária no género daquela que determinou em França a criação do Théâtre de *L'Oeuvre*.

No próximo dia 3 de Janeiro terá lugar o primeiro espectáculo no Teatro S. Carlos, elaborado com a interferência directa de homens de letras, músicos, pintores, actores, cenógrafos, *costumiers*, etc., não num intuito de exploração comercial, mas apenas para que possam erguer-se à luz da ribalta as obras e os trechos célebres cujo feitio não se casa, por motivos de ordem vária, com as possibilidades comerciais de realização das empresas dramáticas, e cujos textos se afastam, pela sua elevação literária, pela sua idade ou pelos moldes originais e ousados, do gosto médio das plateias. É um teatro de *elites* para as *elites*. [Excerto do programa distribuído no Teatro S. Carlos, transcrito por PINHEIRO 1929: 398].

O espectáculo apresentado no dia 3 de Janeiro compõe-se de *Velho da Horta*, de Gil Vicente; *Duplo embuste*, comédia em um acto de Ernest Legouvé; primeiro acto de *O pequeno Eyolf*, drama simbolista em 3 actos de Henrik Ibsen, com tradução de Vitoriano Braga; e prólogo do *Fausto* de Goethe, adaptado por José Sarmento. Antes do início da récita foi ainda lido, pelo actor Henrique Alves, um texto de Aquilino Ribeiro elucidando os intuitos e objectivos da iniciativa. Apesar de se fazer anunciar como uma iniciativa de excepção, *A Capital* dedica-lhe um espaço comedido na crítica ao espectáculo, embora entusiástica, longe de prolixa, atendo-se ao destaque da interpretação⁶⁰⁵, da adaptação dos textos e da cenografia para o prólogo do *Fausto*. Circunstância talvez derivada do facto de se tratar de uma récita avulsa, ou, ainda, justificada pela comparência de um público escasso, como Pinheiro e a própria crítica sugerem, acabando por não se fazer jus ao investimento feito, nomeadamente, o referido aos cenários, anunciados como novos, à semelhança do guarda-roupa de Castelo Branco e da música da autoria de Hermínio do Nascimento, composta para o *Velho da Horta*⁶⁰⁶:

O espectáculo (...) foi uma curiosa demonstração de alguns pedaços de teatro, do bom teatro de escola e que vivamente interessou a plateia, quase exclusivamente composta de pessoas que, conhecendo as obras a representar, estavam de ante-mão preparadas para as compreender.

Merece Augusto Pina a nossa profunda gratidão, pois a sua iniciativa, verdadeiramente patriótica, não é de molde a compensá-lo materialmente do enorme

esforço despendido. [O Homem que Passa, «Teatro – Primeiras e reposições – Teatro S. Carlos», in: *A Capital* (04-01-1924, nº 4538), p. 3].

Ao facto de a iniciativa não ter prosseguido, cifrando-se num espectáculo único, Pinheiro atribui não só o *élan* elitista, como o próprio nível cultural da elite, sugerindo-a, neste aspecto, sem sinais distintivos relativamente ao comum dos cidadãos. A profissão quanto ao carácter não comercial do projecto pode também ter gerado alguns mal-entendidos, já que o memorialista anota, apesar de comum, a presença do público borlista:

À brilhantíssima iniciativa de Augusto Pina ninguém correspondeu, e tão pouco a avaliaram e compreenderam que a tentativa ficou por este espectáculo. Nem se tentou repeti-la, nem renová-la.

O teatro de *elites* e para as *elites* foi abandonado pelo indiferentismo *snob* dessas mesmas *elites* que percebem tanto de teatro como eu percebo de heráldica.

E, se o teatro era anunciado para a *elite*, não admira que a *plebe* não comparecesse e que o público formado da *elite* e da *plebe* primasse pela sua ausência.

O que apareceu e nunca falha foi o borlista. A borla é uma instituição nacional. [PINHEIRO 1929: 399].

A dramaturgia nacional tardo-naturalista e realista

Nesta década de 1920, Pinheiro é bastamente solicitado para participar em vários projectos ou companhias que então emergiam, votadas sobretudo ao repertório dramático, a exemplo da Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, (1921/1922), Lucília Simões-Erico Braga (1923/1924), e da efémera Nova Companhia de Declamação (1925), retendo desta fase, entre outras circunstâncias, os entraves com que tentativas dramatúrgicas nacionais de pendor naturalista e realista se debatiam, já pela oposição da crítica influente, já pela proibição oficial. A censura, como nota o memorialista, fez-se logo sentir no primeiro ano da república, sendo posteriormente retomada durante o sidonismo, indício do reposicionamento pós-revolucionário de uma burguesia conservadora, quer republicana quer monárquica, em sectores de influência política e social. Neste sentido, refere a proibição de *Mar Alto* de António Ferro, uma abordagem ao tema da traição conjugal, que, levada à cena no T. São Carlos pela Comp.^a Lucília Simões-Erico Braga, é logo proibida após a estreia a 10 de Julho de 1923:

Dias antes, tinha subido à cena, em primeira, a peça *Mar Alto* de António Ferro, que o público propositadamente, acintosamente, injustamente, desrespeitou e que o Governador Civil de então⁶⁰⁷, com os seus ares de moralidade, arbitrariamente proibiu, não se realizando a segunda apresentação. [PINHEIRO 1929: 393].

Embora não se lhe refira, a reacção adversa na sala foi secundada na rua por manifestações da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa – a juventude conservadora de que fala Leal, adepta do Integralismo Lusitano, liderada e formada por nomes (Pedro Teotónio Pereira e Marcelo Caetano) que viriam a apoiar a ditadura salazarista. Não obstante tratar-se de um estreante nas lides dramáticas, a condenação da proibição congregou intelectuais de direita e de esquerda, alguns dos quais, alvo da censura do regime ditatorial que se avizinhava e do qual António Ferro foi, afinal, o propagandista oficial, beneficiando desta ocorrência e da publicidade então colhida.

Já antes, em Fevereiro de 1921, Pinheiro fora convidado por Luís Galhardo, na qualidade de encenador, para “servir de coveiro à *Zilda*”⁶⁰⁸. A estreia, a 5 de Março de 1921, da peça de Alfredo Cortez – retrato da mulher fatal enquanto fenómeno patológico social – não cumpriu o vaticínio do empresário, agradando “extraordinariamente”⁶⁰⁹ e mantendo-se em cena no Teatro Nacional durante cerca de um mês, apesar de acusada por alguns de imoral⁶¹⁰. A protagonista é Amélia Rey Colaço que, nesse mesmo ano funda com Robles Monteiro aquela que viria a ser a companhia concessionária do Teatro Nacional e que, então, se inaugurava com a mesma *Zilda* pela mão de António Pinheiro, no Teatro S. Carlos⁶¹¹. Do repertório apresentado pela companhia, destaca o encenador o drama rural de Carlos Selvagem, *Entre giestas*⁶¹², reposição valorizada pela encenação e interpretação, cujo acolhimento é registado por superar a controversa *Zilda*:

Se bem me recordo, foi com a peça *Zilda* que a empresa desses dois artistas inaugurou a sua temporada; mas a peça que primeiro se destacou foi a terceira ou quarta reposição da grande obra de Carlos Selvagem *Entre Giestas*, desempenhando Amélia-Rey Colaço o papel de Clara, criado por Ângela Pinto. [PINHEIRO 1929: 360].

A propósito de outra estreia da mesma temporada, *Sedutores* de Vasco Mendonça Alves, em que o tema da sedução é perspectivado no masculino, o memorialista transcreve um artigo de Jorge de Faria (sob o pseudónimo de Jorge d’Ortiz) acusando um mal-estar

relativo ao comportamento de alguns colegas, críticos de teatro, na recepção de originais, e sugerindo uma falta de isenção na postura assumida, adversa ao favorecimento das raras iniciativas que tentavam contrariar a entropia teatral:

Creio que a missão de crítico teatral não é, precisamente, a de trapeiro da arte. O crítico deve ser pelo contrário um orientador imparcial e desapassionado, sincero e honesto.

(...).

Quando a peça é portuguesa e a época é este estagnado paúl, de onde raro emerge um autêntico temperamento de autor dramático, inteiramente desajudado dos empresários e do público, cumpre com sincero entusiasmo, sem reservas mesquinhas ou balofas, aplaudir o que é, pelo menos equilibrado, atenuar defeitos de técnica, tecer incitamentos, criar ambiente a autores e actores, que mais não seja para erguer um pouco desse paúl o velho caquético teatro nacional, *souteneurizado* e subalternizado por um escasso número de adventícios profissionais, traficantes da arte, mercadores de ideal. [Jorge d’Ortiz, in: *A Pátria* (04-08-1921), apud: PINHEIRO 1929: 364].

Mais contestado foi, porém, *O lodo* de Alfredo Cortez – abordagem psicossocial do fenómeno da prostituição – estreado em récita única, em benefício da Casa Gil Vicente, no Teatro Politeama, a 2 de Julho de 1923, sob proposta do autor que não encontrara acolhimento junto de outras empresas. Era o final da temporada da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro naquele teatro, e foi Cortez quem escolheu os cinco artistas com quem iria trabalhar, contando no elenco com Adelina Abranches⁶¹³. Nos depoimentos que Abranches e Rey Colaço nos deixam sobre a noite de estreia, ambas referem um anunciado clima de tensão, atribuído, pela segunda, a uma corte de críticos liderados por Norberto Araújo e Artur Portela, predispostos a uma desforra a propósito do *Manifesto Pelo Teatro Português contra os que sistematicamente o dificultam*⁶¹⁴, assinado nesse mesmo ano por vários autores, entre os quais, Cortez. Amélia cita o argumento da imoralidade entre os motivos da condenação da peça por parte dos referidos críticos, que não hesitaram em manifestar o seu desagrado após o espectáculo, atitude que ressoa na falta de isenção aludida por Jorge de Faria e encontra acolhimento num quadro de mentalidades ao qual a própria irmã da actriz não é alheia. Adelina retém o contraste entre os aplausos ao seu desempenho e a reprovação dirigida ao autor:

A sala regurgitava de amigos e de inimigos do autor, além daquele numeroso grupo de espectadores que nunca falta às primeiras de sensação, mormente quando lhe cheira a escândalo.... Nunca senti pateada tão retumbante e nunca vi pessoa que, com mais desassombro, a recebesse de frente como Alfredo Cortez! O grande dramaturgo estava muito pálido, nervosíssimo, mas procurava dominar-se; agarrava-me o braço com toda a sua força e só sabia agradecer-me o que eu tinha feito pela sua peça! Na plateia travavam-se discussões em voz alta. Os amigos e admiradores de Alfredo Cortez queriam manifestar-lhe, com aplausos delirantes, o seu sincero apreço; os inimigos e os puritanos queriam provar-lhe a sua indignação pela obra apresentada, que reputavam de ignóbil. E o *charivari* era ensurdecedor! Não sei como tive nervos para representar até ao fim, sem desfalecimentos, em meio de tal atmosfera de desagrado! Envergonhava-me de ver que toda aquela gente enfurecida tinha a preocupação de sublinhar o meu trabalho, com chamadas especiais. E quando eu me destacava, descendo ao proscénio, os aplausos eram estupendos! Logo, porém, que ia buscar o autor, reboava de novo a pateada com mais fúria... Era impressionante e dava-me vontade de fugir dali. [ABRANCHES 1947: 380];

O que sei é que as minhas duas irmãs mais velhas (...), a Jeanne e a Alice, já muito inquietas por saberem ir haver pancadaria, quiseram ir ver-me antes do espectáculo. (...). E a Jeanne, que era a mais preconceituosa, quando chegou à porta do meu camarim, e me viu naquela figura, de cigarro na boca, só me disse: “Estás uma vergonha”, e nem me deu um beijo. E lá foram as duas, a tremer que nem varas verdes. Achei esta atitude de bom agoiro. Tinha surtido o efeito da minha composição.

Não se pode explicar, nem mesmo nesta época de perigo nuclear, o que foi esse espectáculo. A apresentação correu relativamente bem, a peça é pequena, tinha-se combinado fazer só um intervalo curto. Mas, no final, se é certo que parte da plateia aplaudia, houve uma parte menor, sobretudo formada por críticos, duas ou três frisas em que se juntaram alguns críticos, especialmente aqueles que Cortez enfrentara nas más críticas que lhe tinham feito à *Zilda* [1921], e quando chamaram o autor, ele tomou uma atitude, como os forçados nas pegas, e entrou no palco, isto com Norberto Araújo e Artur Portela em franca pateada. Mas os gritos em louvor da Adelina Abranches, os lenços brancos desfraldados, levaram-me ao meu marido e a mim a pegar Adelina ao colo e a mostrá-la ao público, levá-la até ao proscénio, como um ídolo. Tratava-se de um espectáculo único, sem os actores pagos, e só durante uma noite, pois nem o dono do teatro autorizava mais, tal o perigo de partirem tudo. E como eu tinha tido a Mariana há pouco tempo, houve um crítico, dos que mais combateram o espectáculo, o Artur Portela, que até escreveu como era possível que uma mulher que acabou de ser mãe

representasse uma infâmia daquelas. O que era a crítica... [Amélia Rey Colaço, citada por SANTOS 2015: 18-19].

António Pinheiro não refere a participação na encenação de *O Lodo*⁶¹⁵ aquando da estreia da peça, optando por destacar, no regresso a Lisboa (e rescisão do contrato com a Invicta Film), a sua colaboração na companhia de Lucília Simões, que, nesse Verão de 1923 explorava o Teatro S. Carlos, mudando-se na época de Inverno para o Teatro Sá da Bandeira, na capital nortenha. Projecto que, na época seguinte (1924/1925), por razões de ordem financeira, acaba por abandonar, aceitando o contrato no Teatro Apolo, na função de ensaiador na companhia de Jorge Grave, financiada pelo empresário António de Macedo e Brito⁶¹⁶. Conquanto financeiramente vantajosa, a exploração, que artisticamente “nada deixou digno de registo”⁶¹⁷, falhou devido à má gestão, aceitando Pinheiro o convite para a direcção dos espectáculos da Nova Companhia de Declamação organizada por Alfredo Cortez, no Verão de 1925. Do repertório apresentado, consta *O Lodo*, e, se bem que Abranches e Rey Colaço refiram que a reposição da peça foi pacífica⁶¹⁸, Pinheiro retém o falhanço geral da tentativa, circunstância que radica na criação, por elementos influentes, de uma “corrente desfavorável” ao autor, cifrando-se na existência abreviada da companhia que se extinguiu ao fim de cerca de um mês de apresentação no Teatro Avenida, entre Julho e Agosto. Amélia refere a intenção de levar a peça ao palco do Teatro Nacional, na década de 1950, porém, já então proibida, o que, a nosso ver, marca a diferença dos tempos da ditadura, e, ao comentário da actriz de que, então, a “peça ainda incomodava”, contrapomos nós que, uma vez censurada, já não lhe era dada sequer a possibilidade de incomodar:

O Dr. Alfredo Cortez, com o seu amor pelo teatro, organizou a Nova Companhia de Declamação que funcionou no Teatro Avenida, em Julho e Agosto de 1925.

Entre os principais elementos artísticos, encontravam-se Adelina Abranches, Ester Leão, Clemente Pinto, António Sacramento.

Solicitou o dr. Alfredo Cortez a minha direcção artística a António de Macedo e Brito, que me consultou, em que eu gostosamente assenti, e para lá fui dirigir e ensaiar a companhia.

Apesar de todos os esforços, de toda a boa vontade do Dr. Alfredo Cortez, dos artistas e da minha direcção, a tentativa falhou.

Montaram-se as peças *Apaixonada*⁶¹⁹, *A mulher fatal*⁶²⁰, *Malquerida*⁶²¹, *O lodo*.

Havia muita malquerença de elementos adversos e antipáticos a Alfredo Cortez, que provocavam por várias e diversas formas uma corrente desfavorável e de todo o ponto injusta. Porquê? Qual a razão? [PINHEIRO 1929: 422];

[Referindo-se a *O lodo*] Palavra que nunca percebi muito bem por que se fez tal alarido em volta dessa peça a quando da sua estreia em récita única, para depois ser ouvida, mais tarde, numa pequena série de récitas, com perfeita calma da plateia...» [ABRANCHES 1947: 379-380];

Mais tarde, o Cortez quis ter a sua própria companhia, no Teatro Avenida [1925], (...), e fez uma reprise de *O lodo* que, nessa altura, foi calma. Muito depois, por 1950, eu quis fazer, no Teatro Nacional D. Maria II, uma reprise de *O lodo* (...) e não me deixaram fazer essa reprise. A peça ainda incomodava. [Amélia Rey Colaço, citada por SANTOS 2015: 18-19].

O Teatro Novo

De passagem, Pinheiro menciona a tentativa do Teatro Novo cujo mentor é António Ferro⁶²². Aproveitando-se do meio jornalístico onde colabora de 1919 a 1931 – ano do ingresso no Governo da União Nacional – e usufruindo da aura em torno do seu nome com a proibição, em 1923, de *Mar Alto*, Ferro relança em 1925 o projecto (já delineado em 1922), repegando na ideia de um teatro de arte, destinado à elite, num espaço de pequenas dimensões, um teatro *boîte*, adaptando-se, para o efeito, no *foyer* do Palácio Tivoli, uma plateia e ordem única de camarotes que não excede os 300 lugares. E não deixa de ser significativa que, a par de um projecto descrito como “sonho de todos os novos” e publicitado enquanto teatro de vanguarda, que promete a “renovação artística” exigida pela “nova civilização”⁶²³, se invoque a tradição, na obrigatoriedade da *toilette* para o espectador em noites de ante-estreia e de estreia, momentos em que o acesso é exclusivamente franqueado por convite. Numa campanha prenunciadora das capacidades propagandísticas daquele que veio a ser o inventor da imagem do regime ditatorial salazarista, o director artístico do projecto, assessorado por um grupo de amigos – Leitão de Barros, João de Castro Osório, Celestino Soares e Eduardo Schwalbach, que lhe dá o nome – cativa a simpatia de personalidades da crítica teatral e da imprensa, conta com a colaboração plástica de jovens filiados nas correntes modernistas – Mário Eloy, José Pacheco, Almada Negreiros –, angaria financiamento junto dos empresários Lino Ferreira

e Ricardo Jorge (Filho), e, escolhendo ensaiadores e primeiros actores do Teatro Nacional, consegue o apoio desta instituição, que os cede e paga.

A propaganda da iniciativa vai, no entanto, espoletar uma polémica jornalística ao atacar a cena teatral e fazer tábua rasa de um meio – Teatro Nacional incluído – do qual, afinal, o projecto se serve e depende na íntegra; postura entendida como arrogante, agravada pelo facto de ataques e conselhos partirem de um corpo dirigente sem experiência nas lides do teatro⁶²⁴. Polémica e falta de experiência largamente referidas no livro editado em 1950⁶²⁵ por Joaquim de Oliveira, que, na qualidade de ensaiador e protagonista da primeira peça, *Knock ou O triunfo da medicina* de Jules Romains⁶²⁶ (apresentada entre 2 e 15 de Junho de 1925)⁶²⁷, denuncia por parte dos dinamizadores a falha organizativa e a falta de saberes, desde cénicos a técnicos, atribuindo a si a resolução de problemas ocasionados pelas referidas circunstâncias, bem como a escolha do elenco⁶²⁸ e a autoridade das ideias e dos processos que presidiram à execução do espectáculo. A excessiva ornamentação do espaço apontada pela crítica⁶²⁹, contrária ao modelo que o inspirara – o Vieux Colombier de Jacques Copeau –, assim como a opção por uma encenação naturalista, já ultrapassada além-fronteiras⁶³⁰, sugere, deste modo, a circunscrição da prometida inovação, quando muito, à contribuição plástica e à escolha dos textos, que, além do já referido, inclui *Uma verdade para cada um* [*Così è (ve ne pare)*], de Luigi Pirandello⁶³¹, levado à cena entre 25 e 29 de Junho do mesmo ano⁶³². Neste sentido, Júlio Dantas advertia que, na propalada correspondência do projecto à juventude, “seria necessário não deixar entrar os cabelos brancos de Pirandello”, e adianta como exemplo de processos novos no teatro, a encenação “da peça do jovem Bertolt Brecht, *Rufô num tambor na noite*, com a realização cubista que lhe deu o Kammerspiele de Múnic”⁶³³. O adjectivo “novo”, denotado ao modernismo e à vanguarda, assumia, então, o atractivo de uma fachada estética para retrocessos éticos, políticos e sociais, a exemplo da República Nova de Sidónio Pais e daquele que viria a ser o Estado Novo de Oliveira Salazar. E não será despiciendo aqui referir que, na fabricação de uma imagem nova para ideias retrógradas, o contingente artístico mais solicitado foi precisamente o dos artistas plásticos da geração modernista. Não por acaso, e ainda a propósito da polémica em torno do Teatro Novo, um periódico atribui o pensamento reaccionário ao radicalismo que então se fazia sentir, afirmando que «Ferro sofre da influência do nosso meio político em que os monárquicos e os ex-seminaristas adesivos às instituições republicanas são os que, na República, constituem os grupos mais radicais.» [*De Teatro* (Junho de 1925, nº 33), p. VIII].

Os efeitos da polémica, bem como o discurso de Ferro proferido em palco, na ante-estreia de *Knock*, obrigando “um público selecto de convidados”⁶³⁴ – a elite ilustrada, composta de críticos, dramaturgos, escritores, intelectuais e artistas – a ouvir durante trinta e cinco minutos “um longo exórdio apologético da iniciativa”⁶³⁵, na tentativa de “esgotar os recursos da argumentação contrária”⁶³⁶ e suspender as garantias da crítica⁶³⁷, ocasião, também, para uma desforra pessoal contra os que reagiram ao tom que presidiu ao lançamento do projecto, traduziram-se numa progressiva retirada de apoios e na falência financeira de uma iniciativa que acabou por se cifrar em duas produções. Conforme as conveniências e as circunstâncias, António Ferro passará da defesa de um teatro de elite para a de um teatro do povo, como adiante se referirá.

No Estado Novo (1933–1945)

Censura e Teatro do Povo

É pela mão de Carlos Leal que prosseguiremos na incursão ao estado da arte no teatro até os inícios da década de 1940. De uma forma ainda acautelada pela ironia e filtrada pela encenação de um diálogo, refere, em 1923, o futurismo e o teatro que lhe corresponde de Antonio Giuglio Bragaglia – o Teatro degli Indipendenti⁶³⁸:

E assim, Bragaglia, moço artista cheio de sonhos e de talento, meio demente, creio, e sugestionado pelos futurismos de Marinetti, opera uma grande revolução no seu teatro, em Roma, nos históricos subterrâneos termais da Via Aragonesi, lugar, pelos modos, já bastante futurista. Excentrica(sic) o seu avançado teatro, subindo-lhe o pano apenas a setenta centímetros de altura, deixando unicamente ver as pernas das actrizes, como afinal já se fez nos palcos das revistas francesas e portuguesas, e até, com muito espírito, por artistas ingleses na fria Albion. [LEAL 1923: 315];

Ouve: a forma clássica desapareceu às cutiladas marinettianas e surgiu uma coisa hedionda, desarticulada, a caminho da perfeição, dizem e acredito. A escola futurista, que os climas não comportam, é o desaguisado escultórico, a pândega literária, o pagode filosófico, o bolchevismo pictural, o levante jornalístico e a orgia lamentável do talento, a conflagração do senso e a loucura do ideal espatifando as colunas de ouro da arte, já tão conspurcada... [Ibidem, 318].

Ironia que, a respeito dos movimentos modernistas, desaparece no último volume, perspectivando-os já enquanto “decadência manifesta da arte, da literatura, da poesia, da música, do teatro”⁶³⁹. Na menção ao “Tivoli das Beatas”, que pensamos corresponder à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima – templo católico, consagrado em 1938, de cariz modernista⁶⁴⁰, o primeiro a ser construído em Lisboa após a implantação da República – considera as opções plásticas não consentâneas com a arte sacra, aludindo como “caricaturais arabescos” à arte de Picasso, e por extensão, à pintura filiada no modernismo que, numa confusão de referentes, passa de “bolchevismo pictural” a “pintura comunista”. A arquitectura dos edifícios públicos que viriam a pontuar a imagem do Estado Novo, é igualmente deplorada, advogando a adaptação do barroco, ou barroco tardio de D. João V, porquanto estilos tidos por “portugueses”, e elegendo arquitectos do movimento tradicionalista – Ricardo Severo, Raul Lino e irmãos Rebelo de Andrade⁶⁴¹:

Alguém disse – por entre a satisfação de uma autoridade eclesiástica – que o chamado Tivoli das Beatas poderia salvar-se desde que lhe substituíssem os caricaturais arabescos da arte de Picasso por uma decoração clássica e consentânea com a arte sacra, tão deformada num templo cuja grandeza foi amiudada pelos loucos caprichos dos fâmulos da pintura comunista, cúmplices dos avançados que ergueram o amplo edifício do Instituto Superior Técnico, em estilo de fábrica de moagem. Oxalá o mesmo não suceda com os projectados Palácio da Justiça, em Lisboa e no Porto. É de lamentar o abandono a que os nossos arquitectos votaram o barroco e o sóbrio e bem-talhado estilo D. João V, tão portugueses e tão adaptáveis à estilização. Há exemplos admiráveis de beleza construídos no país e, até, no Brasil, pelo saudoso arquitecto patricio Ricardo Severo. [LEAL 194-: 104-105].

O jazz, entrevisto “*delirium tremens* da música”⁶⁴², é metáfora para a degeneração humana⁶⁴³, atribuída também à homossexualidade, à androginia, à feminização dos homens⁶⁴⁴ e perda de uma masculinidade cujo referente é o “marialva de ontem”⁶⁴⁵.

Leal transcreve uma entrevista a Benito Mussolini, feita em 1933, pelo actor e dramaturgo francês Louis Verneuil⁶⁴⁶, na qual, o então primeiro-ministro, assumindo um discurso entre o intelectual e o demagogo, deixa vincada a sua visão sobre o teatro, já o circunscrevendo desejavelmente à função de divertimento das massas e de apaziguamento político:

Os autores são culpáveis porque escrevem peças sérias, ou simplesmente dramáticas. Hoje, mais do que nunca, o público quer rir. Não há peças alegres. Vivemos momentos agitados. As aspirações de cada um aumentam. A luta quotidiana pela vida é cada vez mais dura. A maior parte dos homens e das mulheres passa os dias com monotonia, por vezes, angustiosamente. Como conceber, pois, o teatro sem o objectivo da distração? De manhã ao fim da tarde, faz-se face a mil dificuldades. E acha razoável que, à noite, o público deva assistir, ainda, aborrecido e preocupado, aos sofrimentos de outras pessoas? Francamente! E repare – continuou o Duce – que o teatro cómico exerceu, em todos os tempos, uma poderosa atracção, bem maior do que a do teatro dramático. É possível dizer-se que o génio de Molière seja superior ao de Racine? Não. E, no entanto, 300 anos depois, em França, representa-se três vezes mais Molière que Racine. Não é isto exacto? Porquê? Porque ele faz rir? Que o público tenha a certeza de se divertir quando vai ao teatro... e a crise atenuará. [apud: LEAL 194-: 245-246].

Na senda de projectos de teatro promovidos pelo Estado, tanto na Itália fascista, como na Alemanha Nazi, é criado, em 1936, o Teatro do Povo, iniciativa de António Ferro, então director do Serviço de Propaganda Nacional. De carácter ambulante, vai servir os intuitos do regime, quer na delineação dos itinerários – incluindo as zonas fronteiriças expostas à influência da Guerra Civil Espanhola e às ideias socialistas consideradas subversivas –, quer na demarcação das populações a atingir – as classes trabalhadoras –, quer ainda no repertório escolhido. Contando com o apoio das entidades corporativas do regime bem como das instituições administrativas do país, os espectáculos são anteceditos de discursos proferidos pelas oficialidades locais, que, sob directivas centrais, e no propósito do elogio ao governo, excedem em número as produções artísticas. Apresentado como uma benesse de Salazar, não se pense, por isso, tratar-se de um teatro gratuito, antes pago, e, por vezes, de assistência compulsória.

Leal comenta o Teatro do Povo de António Ferro em termos de uma “infeliz criação”, “um monopólio de snob literalismo que não chega ao instinto do Povo”⁶⁴⁷, considerando a ideia melhor servida pela criação de um teatro municipal⁶⁴⁸, e, sobre o assunto, deixa-nos transcritos depoimentos de Júlio Dantas⁶⁴⁹ em que o “erudito académico”⁶⁵⁰ – negando o postulado de Rodenbach⁶⁵¹ de que “a arte não é para o povo” (*L’art n’est pas fait pour le peuple*), entende o teatro, mais do que o cinema, um veículo de excelência para o cultivo da arte. E delinea, desde os finais do século XIX, várias tentativas levadas a cabo no sentido de um teatro do e para o povo, nomeadamente, na

Bélgica – Tockomst, de Bruxelas (1883) e Vooruit, de Gand (1897) –; França – Théâtre du Peuple, de Maurice Potticher, em Bussang (1895), Théâtre Civique, do círculo de Louis Lumet, em Paris (1897), e os teatros de Clichy e de Belleville, citados por Romain Rolland no volume dedicado ao Théâtre du Peuple (1903) –; Áustria – Volkstheater, de Viena (1889) e Alemanha; dando simultaneamente conta das tendências do teatro euroasiático entre guerras. Exceptuando, em parte, o Schiller Theater⁶⁵² de Berlim e o Oberammergau da Baviera, considera as restantes iniciativas goradas devido à propensão didáctica e o recurso, quer ao teatro clássico quer ao expressionista, este último aludido enquanto “dramatização deliberada de todos os estados de degenerescência e de todos os casos de hospital, criando um teatro de exceções e de monstros, negro e mórbido”⁶⁵³. Da Rússia, que, pela revolução, se esperava ter encontrado a fórmula, destaca o teatro infantil impulsionado por Anatoli Lunatcharski⁶⁵⁴, que, no entanto, não considera enquadrar-se no desígnio de um teatro do povo. E acusa nesta demanda a interferência dos movimentos de vanguarda por repugnantes ao gosto popular, referindo-se ao construtivismo de Meyerhold⁶⁵⁵ e à teatralidade de Vakhtangov⁶⁵⁶. Ressalva os últimos dois casos pela procura, “embora em vão, [de] criar formas de interesse caracterizadamente popular”⁶⁵⁷, mas já não o teatro sintético de Tairov⁶⁵⁸, por insistir no “veneno didáctico” e no “teatro de museu”⁶⁵⁹. A Rússia pós-revolucionária e pré-estalinista, a um tempo olhada com desconfiança e expectativa, é, deste modo, inserida no mapa teatral, citando Leal o governo bolchevista e o investimento no teatro de “vinte e cinco milhões de rublos [em] subvenções”⁶⁶⁰. De fora do âmbito de um teatro para o povo, ficam, ainda, a dramaturgia do francês Lenormand⁶⁶¹, referida à psicologia de Freud e de Bergson, bem como a do italiano Pirandello, tida por “futurista” e “inacessível”⁶⁶².

Do apanhado crítico de Júlio Dantas não fica, contudo, uma ideia precisa para um teatro do povo, apenas a afirmação quanto à necessidade da sua criação e uma ideia de povo decomposta na correspondência a preceitos que convergem para a imediatez e eficácia das formas significantes, aliadas ao efeito de exultação, preceitos definidos por oposição ao teatro expressionista, que, «(...) sob certos aspectos pode ser interessante, mas que constitui a negação positiva e formal do que deva ser, em clareza, vigor, em alegria e em força, o verdadeiro teatro popular.» [Júlio Dantas, citado por LEAL 194: 249]. O discurso de Dantas em torno da criação de um teatro para o povo anota, sobretudo, a existência de uma clivagem social, assumindo-se a necessidade da bifurcação do teatro na correspondência, por assim dizer, a duas humanidades: «A par do teatro das minorias intelectuais, do teatro dos elegantes, dos *blasés*, dos hiper-civilizados, criemos, flagrante

de actualidade e de vida, latejante de paixão e de força, um grande teatro popular.» [Júlio Dantas, citado por LEAL 194-: 248].

A Censura, praticada durante a ditadura militar e instituída no Estado Novo, a partir de 1933, visa essencialmente a proibição do questionamento de um regime que, deste modo, se impunha pela força, assim como a propalação de ideias que lhe são adversas, designadamente, as de cariz socialista – o grande interdito. Como já referido, Leal incorpora na sua narrativa o percurso de um republicano liberal, apoiante de Salazar e admirador de Ferro. Num discurso eivado de contradições, a Censura merece-lhe passagens de menção condenatória, acabando, todavia, por redimi-la em nome de uma tautológica “ordem pela ordem”⁶⁶³. Se, em 1923, ainda elege a Liberdade entre os valores da Pátria republicana e democrática, na década de 1940, contrapõe-lhe já a Ordem, atribuída falaciosamente à desideologização política, defendendo antes “aquela Liberdade que não é negada pelos próprios prelados”:

O que pretende a minha alegria, que ainda é, nesta crise de viver, das sãs, sem contrafacção – tantas vezes a tenho posto à prova – é a liberdade! Amo a liberdade, gosto e quero ser livre! E, se num dia, ou mesmo numa noite, já fatigado de tanto lutar e cismar – eu cismo muito – resolver terminar com a vida por entender que demais ela me vai sendo longa, fá-lo-ei com os olhos fitos na imagem da Pátria, e o último grito saído dos lábios, talvez já frios, será o da Liberdade! [LEAL 1923: 150];

Neste presente volume, apesar de todas as ilusões sofridas, vibram, ainda, as fibras do meu patriotismo e da minha fé republicana; a fé que anima o meu espírito dando alento aos meus sentimentos de democrata e liberal. Mas aquela liberdade que não é negada pelos próprios prelados. [LEAL 194-: 18];

A exemplo da Censura, denuncia em plena Segunda Grande Guerra, a proibição da palavra “liberdade”, em quadrantes que vão da Igreja ao Teatro – muito embora, a primeira, conivente com o regime:

O nosso simpático Cardeal Cerejeira, numa sua formidável pastoral, que honraria um Papa, orou em Fátima pela “liberdade dos povos”; porém, quando do trespasse da magnífica oração para a letra de forma, o zelo eliminou a palavra Liberdade, certamente nociva da Ordem e talvez até do Pudor. Valha-nos Deus! Porventura não se conflituou o Mundo para defender a Liberdade?

(...).

E não se consentiu que a actriz Hermínia da Silva, numa das suas expressivas interpretações, dissesse que era o Bairro da Liberdade, quando outro nome não tinha. [LEAL 194-: 18-19].

No seu último volume, incorre, assim, na relativização de um passado que combatera vinte anos atrás, já considerando liberais os tempos da monarquia e da ditadura de João Franco no respeitante à Censura e à sátira política no teatro de revista. Neste sentido, referidos os predicamentos da censura no Brasil, acrescenta:

Mas isto é nada comparado com o que em Portugal se tem feito em matéria de censura teatral, e que daria um volume de 300 páginas, e de tantas porque até quadros e actos inteiros do melhor espírito e da mais absoluta moral têm sido impiedosamente eliminados.

A nota política nas revistas é um pratinho predilecto do público. O conselheiro João Franco, a propósito da célebre revista *Ó da guarda!* – então em cena no Teatro do Príncipe Real⁶⁶⁴, hoje Apolo – chegou a dizer aos magnates: “Deixem-nos governar a vida, conquanto não insultem o Rei, nem me chamem de ladrão”. E o liberal-ditador foi, se pode dizer, o triunfo da feliz peça durante um ano, como o foram em recuados tempos, em peças de igual jaez, o Marquês de Valadas, Fontes Pereira de Melo, José Luciano e, já na república, alguns dos seus mais conhecidos caudilhos. [LEAL 194-: 117-118].

E deixa anotada a compulsão a um modo de sobrevivência ditado pelo regime, também à produção teatral. À aplicação da censura no teatro alegre faz corresponder a ideia de uma revista funérea, e cita um artigo de Luís d’Oliveira Guimarães⁶⁶⁵ que, sem se lhe referir explicitamente, deplora os seus efeitos – caía-se, então, no paradoxo de aqueles que eram coniventes com a ditadura repudiarem as respectivas práticas e instituições:

O teatro alegre vive triste, e qualquer dia (que por certo será de noite se a *première* não for, como já tem sucedido, em *matinée*) veremos num dos nossos palcos uma revista cujo primeiro quadro terá por cenário um cemitério. O *compère*, pálido, de olheiras carregadas e todo vestido de negro, entrará em cena e dirá, por entre lágrimas, ao público: “- Eu sou o Zé da alegria!...”.

A *comère* aparecerá numa fantasia de *cipreste*, anunciando os *fogos-fátuos*, entrando depois as catacumbas pelo grupo das *girls*. A apoteose será uma grande

craveira de cujos olhos sairá uma chusma de diabinhos que, depois de alinhados em cena, formarão a palavra Censura. O segundo acto será todo exibido em *encre-noir*, afinando com a lutuosa indumentária. A orquestra tocará em surdina; e, no final, aparecerá um pano negro com os dizeres: *Não há apoteose neste acto pelo estado de consternação em que se encontram os autores.*

A justificar as nossas palavras aqui deixamos os expressivos considerandos do dr. Luís d'Oliveira Guimarães, sobre o êxito de uma peça num teatrinho do Parque Mayer:

“Noutros tempos, uma revista era um simples caso literário e artístico, hoje, é quase um acto heróico. Na verdade, determinadas circunstâncias acabaram por converter este género de Teatro, estruturalmente alegre, risonho e bem-disposto, num verdadeiro drama de família de que só se triunfa mercê de um heroísmo forte e resignado”⁶⁶⁶. [LEAL 194-: 243-244].

Entre o golpe militar de 1926 e o início da década de 1940, a menção no teatro profissional a projectos contra-corrente, ou alternativos, é omissa nas narrativas, e, apesar de António Ferro ser o Secretário-Geral da Comissão Executiva da Exposição do Mundo Português de 1940 – operação de reafirmação do salazarismo em plena Segunda Guerra⁶⁶⁷ – Leal regista o facto de, embora equipado o recinto com uma sala para o efeito⁶⁶⁸, o teatro ter sido excluído do seu programa, como excluído acabou por ficar o discurso, preparado pelo memorialista para a ocasião do encerramento da Exposição e no qual esta circunstância seria mencionada:

Aqui, em Belém, cais da partida para as descobertas que deram mundos novos ao mundo, tudo decorreu neste certame, aprumado e solene – até pela admiração de estranhos – sendo unicamente de lamentar o esquecimento a que foi votado o teatro. Sim, foi pena que no seu teatro-rose-dourado, não se tivesse feito passar, em *roulement*, os nossos elencos (...). [LEAL 194-: 157];

(...) palavras que não chegámos a pronunciar por se terem esquecido de nos avisar a hora e dia em que se realizava no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português a solenidade de encerramento, festa para que nos preparávamos. [LEAL 194-: 154].

Ainda a propósito da referida Exposição, e em jeito de epílogo, evocamos a alusão feita por Leal ao caso da Nau Portugal, ideia de Leitão de Barros de reconstituição de

uma embarcação evocativa dos Descobrimentos⁶⁶⁹. Traçada por um oficial da Armada sobre desenhos antigos, e destinada a servir de mostruário ambulante dos melhores produtos portugueses no estrangeiro, a construção fica entregue a um estaleiro da Nazaré cujo mestre construtor põe em causa a eficácia arquitectónica para o propósito a que se destinava – o da navegação. Ignorado o aviso, a embarcação acaba por virar aquando do lançamento ao mar, sendo depois movida para o recinto da Exposição, em Lisboa, por dois rebocadores⁶⁷⁰. Irónica e perfeita imagem de um país que perdera a navegabilidade, a reboque de um Estado que, adjuvado pela Igreja, se impunha pela violência da força, arrogando-se detentor de todos os saberes e de todos os poderes.

A maioria dos memorialistas que vivenciou a mudança de regime não deixará de assinalar o momento, pautado pelo ensejo de reforma das instituições, inclusivamente teatrais – Teatro Nacional e Conservatório –, propício ao levantamento de questões que se interligam e evidenciam a tensão, no país, como no meio teatral, entre herança e mudança. Neste sentido, as narrativas memorialísticas revelam a microssociedade teatral como um reflexo da macrosociedade, anotando-se relativamente à reforma do Teatro Nacional, após a revolução, resistências à mudança por parte de societários que, já instalados, se demonstram renitentes à partilha de poderes e de regalias. Uma classe dentro da classe, que, na defesa de estatutos adquiridos e de interesses pessoais, personaliza e radicaliza lutas extravasadas para a imprensa, redundando em campanhas de descrédito do Teatro e da companhia junto do público. Resistências que, influenciando negativamente o próprio funcionamento do colectivo, acabam reforçadas, quer pela instabilidade política e governativa, quer pela falta de vontade dos poderes executivos em fazer aplicar reformas de fundo, quer, sobretudo, pela continuação após a revolução de uma política estatal de não financiamento do Teatro Nacional.

A tensão entre herança e mudança comunica-se a aspectos atinentes à formação do actor e às dinâmicas do trabalho profissional, entrechocando-se neste debate a tradição romântica e os requisitos tendentes ao realismo/naturalismo, designadamente, em aspectos que vão dos processos de composição artística à reavaliação do espectáculo enquanto unidade de significância na conjugação dos vários significantes cénicos, equiparados, deste modo, à prestação do actor; lógica sob a qual são conferidos novos entornos à direcção do espectáculo. Neste sentido, reivindica-se a necessidade de uma formação específica, teórico-prática, que habilite o actor tanto nas técnicas basilares

como na capacidade de estudo e de composição, com implicações no desenvolvimento de uma capacidade crítica convergente para a missão civilizacional do teatro. Imperativo que embate, não só na generalizada iniciação pela prática amadorística, mas ainda, na realidade emergente associada ao teatro de revista e incursão no meio de profissionais sem preparação.

Na resistência à formação teórico-prática, persistente após a reforma curricular de 1911 e instituição da Escola da Arte de Representar, assinala-se a insistência no preconceito da identificação do Conservatório a um ensino retrógrado e desadequado, mas sobretudo, a prevalência da ideia romântica quanto ao providencialismo da vocação artística e correlativa prática de colmatação formativa investida na figura do ensaiador. Acresce a esta resistência factores de ordem conjuntural e estrutural, já pela anuência à situação de sectores influentes, nomeadamente, o empresarial e a crítica teatral, já pela realidade reflectida na elevada taxa de analfabetismo do país. Actores memorialistas que acumularam funções de ensaiador, retêm as implicações da formação do actor nas dinâmicas de trabalho e reivindicam para o ensaio uma função orientativa, refutando-lhe incumbências formativas.

A questão da disciplina, associada à marcada hierarquização dentro da classe ao longo do século XIX, é agora posta em causa, quer pela tendência, no teatro declamado, de nivelação do trabalho do actor – e abolição da categorização por classes no Teatro Nacional, em 1909 –, quer pelo arrivismo de profissionais, notado sobretudo no teatro de revista, meio no qual se evidencia a abolição de práticas como a da progressão na carreira, e, simultaneamente, se promove e se prolonga o fenómeno do vedetismo. Por outro lado, a hierarquização é entrevista na mimetização das distâncias sociais, antepondo barreiras profissionais que só poucos ultrapassam, e, também, nas prerrogativas concedidas aos primeiros actores, a exemplo da isenção de comparência aos ensaios. A apetência de democratização no meio teatral, convergente aos movimentos sindicalistas do início do século, é inclusivamente denotada ao maior à-vontade reivindicativo – realidade patente na reconfiguração da imagem do empresário teatral enquanto um conciliador de egos artísticos, em oposição à delineada para o empresário no século anterior.

A Primeira República é dos períodos com destaque nas narrativas, já pela cisão política, referida num primeiro momento às acções contra-revolucionárias monárquicas (1911/1912), já pela Grande Guerra e participação do país em 1916. Contra as expectativas de regeneração pela mudança de regime, anota-se o prosseguimento de

políticas herdadas da monarquia, inclusivamente, económicas; a instabilidade política e estagnação do país; a reaparição da censura; as resistências de um contingente, quer monárquico e católico, quer republicano, renitente à aceitação de reajustamentos sociais, a exemplo dos direitos cívicos e extensão do direito de voto à Mulher. O século inaugurava-se também contra uma das expectativas do cidadão comum da Europa dita civilizada: a de que a guerra fosse, neste espaço, uma realidade extinta no século XX. Da classe teatral, sem uma significativa representação na frente de combate – ao contrário de outros países europeus – só Mercedes Blasco nos deixa um relato directo, a partir da Bélgica, epicentro das operações, onde permaneceu durante os quatro anos da guerra, significando condicionantes que um conflito desta natureza também impõe ao nível profissional, como seja a opção de não trabalhar na qualidade de actriz durante a ocupação alemã. Quanto aos restantes memorialistas, da guerra e do pós-guerra retém-se os efeitos no país, mormente a generalizada inflação, escassez e encarecimento de bens essenciais, e o agravamento da fractura social, visível entre as classes desprovidas e remediadas, e na exponenciação de fenómenos como a pobreza, o desemprego, a mendicidade, a prostituição, o vício e o crime – precariedade das condições de vida que se comunica à população infantil. Em contraste, refere-se uma classe bem-sucedida que beneficiara de condições de excepcionalidade e que se demarca pelo snobismo de gastar, figurando entre o público que pode pagar os preços inflacionados dos teatros, dos restaurantes, dos clubes e dos cinemas.

O modelo governativo liberal, herdado do século XIX, focalizado nos direitos constitucionais e na função reguladora da vida social e económica, revelava-se desadequado perante a fractura social e o peso político das classes trabalhadoras nas respectivas reivindicações inspiradas pela Revolução Russa e na possibilidade de derrube dos regimes burgueses. Neste sentido, observa-se a politização das classes operárias, tradicionalmente arredadas da política, e, simultaneamente uma polarização entre a esquerda e a direita republicanas – esta última engrossada por um contingente monárquico – que se traduz na série de golpes, contra-golpes, ataques bombistas, assassinatos, bem como na sucessão de quarenta e cinco governos no decurso dos vinte e seis anos da I República. Se por um lado, o novo regime evidenciava as fragilidades das democracias liberais, designadamente, na coarctação dos poderes executivos pelos legislativos e no controle de governos por parlamentos de fragmentação política e sem maiorias parlamentares, por outro, qualquer acção reformista nas áreas social, fiscal, bancária e agrária colidia com os interesses das elites económicas, facto que, por si só,

ditou o carácter radical das lutas políticas. No período entre guerras assinala-se, entre as ideologias com maior expressão, o comunismo, inspirado no modelo soviético, os movimentos fascizantes, na Itália como na Alemanha, e, de carácter nacionalista, o integralismo lusitano, correspondente à facção monárquica e católica, engrossada pelos filhos-família que frequentam o meio estudantil e universitário.

Consubstanciando o axioma de que, em história, o mental corresponde a processos de evolução mais lenta, assiste-se, na generalidade das narrativas a uma deslocação da noção de progresso do factor social para o tecnológico. Entre as novidades do século, refere-se os progressos neste âmbito, com maior visibilidade na auto locomoção dos transportes terrestres, mas também, marítimos (os submarinos) e na aviação, esta última assinalada a nível nacional pela primeira travessia aérea do Atlântico Sul, empreendida em 1922, por Gago Coutinho e Sacadura Cabral – feito que propicia a activação de uma série de tópicos da memória histórica com efeito apaziguador quanto ao futuro apreensivo de um país rural e de pequenas dimensões no contexto de uma Europa de potências industrializadas. Num presente igualmente apreensivo, mencionam-se entre os acontecimentos que marcaram a I República, o Golpe Dezembrista e o retorno à ditadura (1917); o assassinato de Sidónio Pais (1918), seguido de uma nova acção contra-revolucionária e do estabelecimento de uma breve monarquia no norte do país (1919); o Golpe Outubrista e a Noite Sangrenta (1921) que se lhe seguiu, facto historiograficamente comentado por ter dado lastro aos golpes militares e à instituição da ditadura. Este é também um tempo em que se regista a transformação de teatros em quartéis-generais, centros de detenção e de tortura, e se dá nota dos danos provocados em edifícios teatrais, seja pelas subseqüentes manifestações populares de desagravo, seja pelos bombardeamentos. As lutas armadas, as prevenções militares, a falta de carvão e de electricidade – com repercussão também na iluminação e nos transportes públicos –, as greves e a suspensão de serviços, a repressão de manifestações e declaração de recolhimento obrigatório, o clima geral de insegurança, contam-se entre os factores adversos à actividade teatral, na sua maioria, implicando o encerramento dos teatros.

A defesa de que, havendo que congregar o público, o actor não deve manifestar a sua confissão política, torna-se de difícil sustentação numa época em que a política ganha os contornos de imperativo social, elegendo-se teatros e espectáculos como lugar e momento de manifestações neste quadrante. Defesa que embate, igualmente, na circunstância de o actor, enquanto figura pública, não poder eximir-se à conotação

política, seja pela expressão que dá às suas ideias na prossecução de uma actividade enquanto publicista ou em eventuais entrevistas concedidas à imprensa; seja pela sua associação a pessoas e círculos políticos, ou mesmo, a eventos públicos, comemorações ou outros, que acarretam necessariamente um enquadramento político; seja na qualidade de cidadão e participação em movimentos sociais ou no activismo político; seja, ainda, na preferência demonstrada relativamente a projectos teatrais, já que o teatro, como outras áreas artísticas, enquanto fenómeno civilizacional, não pode deixar de estar vinculado a uma ideia de “polis”. Num ambiente de perseguição política, assistida por milícias secretas ou por polícias estatais que contam, inclusivamente, com a colaboração de elementos pertencentes à classe, o actor tende a inibir-se de um direito cívico, reivindicando-se, no geral, como um ser não político, porquanto sem interferência directa nos acontecimentos. No entanto, a conotação política não deixará de condicionar o actor, a exemplo de Abranches, mas também de Pinheiro, sujeito da perseguição sidonista e da campanha de silêncio à volta do seu nome após a ditadura de 1926; silenciamento prolongado pela historiografia teatral estado-novista, e circunstância perante a qual o memorialismo ganha os contornos de um resgate contra as omissões da história.

Do mesmo modo, a expressão de convicções políticas não poderia deixar de estar patente nas narrativas memorialísticas, ou por omissão ou pela eleição e forma por que se comentam factos políticos e sociais, ou ainda, explicitamente, dando voz a ideias e argumentos, a questões e tensões, observando-se, em alguns casos, e na sucessão dos volumes publicados, uma inflexão nas orientações políticas – documento também do argumentário tendente ao acatamento da ditadura. Inflexões políticas que se reflectem, inclusivamente, no sindicato da classe. Após a atonia e extinção, em 1914, da ACAD – Associação de Classe dos Artistas Dramáticos – ressurgiu em 1917, no mesmo ano da Revolução Russa, a ACTT – Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro – que, inspirada no ideário marxista, vai alargar o sindicato ao âmbito das funções técnicas ou equiparadas, e enfrentar com sucesso a Liga dos Empresários, cartel que deliberara pela suspensão das garantias e dos ordenados dos trabalhadores do sector teatral, nomeadamente, aquando do encerramento compulsivo dos teatros. Em 1924, anota-se já, porém, nova atonia do sindicato, atribuída à deflagração da classe média da classe, à identificação do movimento sindical ao bolchevismo, e à apetência classista que se vem a afirmar, em 1926, nos estatutos do então renomeado Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional, restringido agora ao âmbito das funções tradicionais, mormente

respeitantes à interpretação e concepção do espectáculo. O Grémio fundava-se no mesmo ano do golpe militar e instituição da ditadura que levou ao estado corporativista e à proibição dos sindicatos livres no Estado Novo. O ano de 1926 é também aquele em, na discussão sobre a gestão do Teatro Nacional, o Conselho Teatral (com representantes, quer do Grémio, quer da Associação de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses) defende, não só a exploração estatal, como o cabal financiamento da montagem dos espectáculos – pela primeira vez condição enunciada nas narrativas como “sine quan non” para a existência de um Teatro Nacional. Deliberações, no entanto, não acatadas perante o contexto de ditadura, passando o Teatro a ser adjudicado, em 1929, à Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

Apesar da conturbação social e política da I República, os relatos referem neste período a proliferação de projectos que visaram contrariar a produção teatral dominante a partir da segunda década do século XX, época que corresponde, simultaneamente, ao advento do cinema e à proliferação dos animatógrafos. A monopolização do meio teatral por empresários do teatro de revista, com influência na maioria dos espaços teatrais e na respectiva programação – Teatro Nacional incluído; o desinvestimento no teatro declamado e o receio do declínio de uma cultura teatral associada ao género; a concorrência e a conversão de actores dramáticos ao género alegre; a generalizada instabilidade das companhias e falta de consistência dos elencos; a especulação associada à industrialização no sector da revista, e, portanto, a replicação exaustiva do modelo em detrimento da qualidade das produções; a proliferação nos jornais da publicidade paga em detrimento da crítica teatral, e, portanto, o progressivo menor espaço conferido ao discurso reflexivo no que à produção teatral diz respeito, contam-se entre as causas enunciadas para a apreensão sentida quanto à sobrevivência do teatro enquanto fenómeno artístico, isto é, enquanto fenómeno que não se esgota no negócio e no entretenimento.

Nesta conjuntura, refere-se vários projectos contra-corrente, alguns dos quais contaram com a participação de actores memorialistas que os revêem como acontecimentos no contexto de uma rotina em que são compelidos a participar, a exemplo do teatro de revista, mas que consideram não representar um desafio artístico. Na sua maioria, projectos inspirados em movimentos finisseculares do teatro europeu, que, embora, com intuitos diversos, convergem na apetência da indagação estética e apresentação de repertórios vedados pela exploração comercial. Sejam estes projectos como o Teatro ao Ar Livre e o Teatro da Natureza, em que a abertura do espaço físico

corresponde a uma vontade de redimensionamento do escopo social; sejam projectos mais ou menos dirigidos às elites, centrados tanto em textos clássicos como na dramaturgia contemporânea, no intuito da inclusão do teatro na paisagem artística e nas vanguardas, a exemplo do Théâtre d'Art e do Théâtre de L'Oeuvre; seja, ainda, na exploração de um género, no caso do Grand-guignol, em que o realismo concorre para a exploração do efeito de terror. Na sua continuação, refere-se em Portugal, promovidos por artistas – actores, dramaturgos, cenógrafos – associados entre si e assistidos ou não por empresários: o Teatro da Natureza, no Jardim da Estrela (1911); as récitas vicentinas, no Teatro República (1911/1912) e a divulgação de um repertório de teatro clássico português desconhecido entre nós; a apresentação, em 1912/1913, de espectáculos de Grand-guignol, no Porto (Teatro Sá da Bandeira), como em Lisboa (Teatro República); as iniciativas inspiradas no Théâtre d'Art, quer no Teatro da Trindade (1919-1920) quer no S. Carlos (1924); o Teatro Novo, no Tivoli (1925), inspirado no Théâtre du Vieux Colombier de Jacques Copeau; e, por último, a renovação da dramaturgia naturalista/realista pela mão de autores nacionais, levados à cena, entre 1921 e 1925, por companhias dramáticas que se afirmavam (Lucília Simões e Erico Braga, Rey Colaço-Robles Monteiro) ou que vieram a ter uma curta existência (Nova Companhia de Declamação, organizada por Alfredo Cortez). Projectos, na sua maioria, efémeros, ou pela falta de público, ou pelos prejuízos financeiros, ou pelo combate da crítica num momento em que a periquição social de alguma dramaturgia, suscitava já reservas, porém, iniciativas que consubstanciaram o redimensionamento do teatro, inclusivamente político, designadamente, no confronto que significaram ao propor alternativas a práticas teatrais, meios de produção e repertórios, assinalando uma vitalidade que contrasta com o período que se lhe seguiu e reafirmação da ditadura.

Das vanguardas teatrais euroasiáticas entre-guerras destaca-se, na França, a dramaturgia psicológica de André-René Lenormand; na Itália, o futurismo de Bragaglia e o teatro de Pirandello; na Alemanha, o expressionismo; na Rússia leninista, o construtivismo de Meyerhold, a teatralidade de Vakhtangov, o teatro sintético de Tairov, país que se esperava viesse dar um incremento ao Teatro do e para o Povo, entrevendo-se nesta questão entendimentos divergentes para a solução de um teatro que não se bifurcasse na existente fractura social.

Do Estado Novo, refere-se a repercussão da Censura na actividade teatral, designadamente, no teatro de revista, bem como o proposto Teatro do Povo pelo regime,

anotando-se a ausência do teatro na Exposição do Mundo Português de 1940 – evento de reafirmação da ditadura em plena Segunda Grande Guerra.

¹ BLASCO 1908: 56; SIMÕES 1922: 198; ABRANCHES 1947: 241-243.

² ABRANCHES 1947: 246-252.

³ Ibidem, 242-243.

⁴ SIMÕES 1922: 201.

⁵ ABRANCHES 1947: 252.

⁶ Fialho de Almeida citado por: Ibidem, 253.

⁷ Ibidem, 254.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, 256.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ PINHEIRO 1929: 185-186.

¹⁴ Ibidem, 199.

¹⁵ Ibidem, 186.

¹⁶ No caso, *El-Rei Banabóia XXXV*, de Baptista Dinis, em cena no Teatro Apolo no mês de Janeiro de 1911.

¹⁷ Peça em 3 actos de Maurice Hannequin e Pierre Veber, estreada no Théâtre des Nouveautés em 1906.

¹⁸ LEAL 1920: 110.

¹⁹ Tópicos, por exemplo, encontrados no poema *O 5 de Outubro* de Henrique Alves, citado por LEAL 1920: 52.

²⁰ Ibidem.

²¹ LEAL 1920: 116-117.

²² Ibidem.

²³ «Modifica o quadro dos artistas acabando com as classes, o que se provou ser nocivo à disciplina e paralisador do estímulo individual.» [SEQUEIRA 1955, II: 475].

²⁴ A companhia foi contratada por Guilherme da Rosa (“grande empresário na Argentina”) para se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Do elenco, do qual fez parte, Carlos Santos nomeia Adelina Abranches, Augusta Cordeiro, Maria Pia, Palmira Torres, Laura Cruz, Cecília Machado, Jesuína Motilli, Maria Machado, Isabel Berardi, Adelaide Coutinho, Margarida Rocha, Ferreira da Silva, Augusto Melo, Joaquim Costa, Inácio Peixoto, Luís Pinto, Mendonça de Carvalho, entre outros. [SANTOS 1927: 37]. A *tournée* foi autorizada por despacho de 24 de Maio de 1910, com direito a levar mobiliário, cenários e adereços. [SEQUEIRA 1955, II: 481].

²⁵ PINHEIRO 1929: 201.

²⁶ «A *tournée* ao Brasil fora um desastre. O Rio de Janeiro não recebera bem a companhia, as críticas foram em todo o ponto desfavoráveis, chegando até a exceder os limites da lógica cortesia com estrangeiros, e estes factos conhecidos cá levantaram uma série de acusações ao Governo, por deixar ir, em condições precárias, representar num teatro oficial daquela República, a Companhia do Teatro Normal.» [SEQUEIRA 1955, II: 482-483]. «A companhia do Teatro Normal que esteve funcionando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, isto é, uma companhia oficial daqui funcionando num teatro oficial de lá, tem sido tão mal apreciada pela imprensa brasileira que até lemos um pedido de providências à prefeitura do Rio, porque os artistas estão, dizem eles, abaixo dos créditos desse teatro! / (...) / Nós não temos nada que vão ao Brasil, ou seja onde for, quantas companhias dramáticas portuguesas os empresários particulares queiram levar, nem nada temos com os bons ou ma[us] serviços que por lá façam. / Nada temos, também, que os artistas do Normal, em época de descanso, licenciados pelo Governo, dispersos por várias companhias, vão em busca dos seus interesses e das suas conveniências. / Agora, a companhia do teatro oficial português é que entendemos que não deve sair daqui sem a chancela do Governo, sem que pela Direcção Geral se tenham apurado e preparado todos os requisitos para que lá se possa manter dignamente o nome da Arte Nacional. (...) / O que se tem passado é uma vergonha para o país, para nós todos.» [in: *Os Ridículos* (09-07-1910), citado por PINHEIRO 1929: 202]. Adelina Abranches menciona uma “*tournée* pesadelo” do Nacional ao Brasil, referida ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, embora sem especificar a data. Avança o nome de Brasão entre o elenco, bem como um repertório igualmente não verificado na documentação sobre a referida digressão de 1910, quer memorialística (Carlos Santos), quer jornalística. Indocumentada ficou também a

menção da actriz à interpretação de Brasão no *Romeu e Julieta*, sem qualquer referência noutras fontes: «Passo como gato por brasa sobre o que foi a *tournee* ao Brasil da companhia do Nacional, que não conseguiu interessar o público, embora se apresentasse no Teatro Municipal [Rio de Janeiro]. Do elenco faziam parte, além da minha pessoa, Brasão e Ferreira da Silva. O repertório não era mau, mas o público é que não correu a foguetes e até alguns jornais trataram rudemente Brasão. Diga-se, em abono da verdade, que ele já não tinha idade para fazer o Luís Fernandes da *Morgadinha*, como Augusta Cordeiro, alta e bastante gorda, estava longe de realizar a leve *Morgadinha*.../ (...) / Deu-se também no Municipal do Rio a peça *Romeu e Julieta*... Foi um desastre. Brasão fez aqui antes essa peça e todos acataram com o seu trabalho, sem críticas mordentes, porque amavam e respeitavam o grande actor. No Rio, porém, o caso foi muito sério. Nem me quero lembrar dessa triste temporada... (...) / Passemos, pois, uma esponja sobre esta *tournee* pesadela (...). [ABRANCHES 1947: 280]. Ao referir-se à digressão de 1910, no último volume memorialístico, Carlos Santos não só não refere a má recepção da companhia e subsequente reacção em Portugal comentada por Matos Sequeira, como exalta a própria digressão em termos do elenco e do trabalho dos actores, do repertório, do “bom gosto decorativo” das montagens e, embora não aluda ao público no geral, menciona, todas as noites, a frequência do palco de visitantes ilustres [SANTOS 1950: 175-176]. Sobre a digressão, consultar ainda os depoimentos dos actores Laura Cruz, Inácio Peixoto e Maria Falcão in: *A Capital* (02-08-1910, nº 33; 10-08-1910, nº 41; 12-08-1910, nº 43; 16-08-1910, nº 47), em linha apud: Hemeroteca Digital.

²⁷ Decreto publicado no *Diário do Governo* e transcrito no mesmo dia pel’*O Mundo* (14-02-1911).

²⁸ PINHEIRO 1929: 208.

²⁹ O memorialista refere de Inácio Peixoto a proximidade ao director de *O Mundo*, França Borges [Ibidem], e a circunstância de este título publicar artigos a instâncias daquele actor, mas sem associação ao seu nome: “pontado e sopradinho arditosamente” [Ibidem, 268, Nota].

³⁰ In: *O Mundo* (s.d.), apud: Ibidem, 208. Tinha sido designado para a comissão Carlos Posser, sócio reformado, que recusou. A este protesto, o memorialista acrescenta em Nota (1) a seguinte observação: «Aqui é que batia o ponto, Inácio Peixoto queria fazer parte da Comissão (N. do A.)» [Ibidem, 211].

³¹ Augusto de Melo, in: *Novidades* (25-02-1911), apud: Ibidem.

³² Ibidem, 212.

³³ Ibidem, 211-212.

³⁴ Ibidem, 212-213. «Não era verdade. Foi força do argumento inventado pelo colega. N. do A.» [Ibidem, 213].

³⁵ «Desse cofre que Augusto de Melo diz que eu queria partilhar, nada partilhei, apesar de ter concorrido para ele, com bastantes percentagens. Apurado o meu cadastro do cofre, viu-se que eu não tinha, em 1926, direito senão à contagem de três meses!!! Desisti da troça que comigo quizeram fazer. Quem partilha, felizmente, hoje do cofre, do que o meu colega Melo se arreceava, é ele próprio, que já está reformado. E é justo, visto que ele teve paciência para aturar tudo quanto lá aturou. (N. do A.)» [Ibidem, 215].

³⁶ Augusto de Melo, in: *Novidades* (25-02-1911), apud: Ibidem.

³⁷ Ibidem, 216.

³⁸ «E, uma vez que se prevê a derrocada, e que nós artistas estamos em pleno Festim de Baltazar... de Gervásio Lobato, aguardamos que a mão do nosso colega Pinheiro escreva no frontão do edifício, aos pés de Gil Vicente, as fatídicas palavras – Mane, t[h]ares, phares!» [Augusto de Melo, in: *Novidades* (25-02-1911), apud: Ibidem, 212]. Locução literalmente traduzida por “contado, pesado e dividido” (os teus dias estão contados, a tua vida será pesada na balança e o teu reino, dividido). Refere-se às palavras proféticas que mão invisível escreveu nas paredes da sala onde o rei Baltazar (filho de Nabucodonosor) se entregava a um festim sacrílego, coincidente à entrada de Ciro na Babilónia.

³⁹ Ibidem, 216.

⁴⁰ Ibidem, 235.

⁴¹ Por Decreto de 01 de Novembro de 1911, assinado pelo Ministro do Interior, João Pinheiro Chagas, publicado no *Diário do Governo* (03-11-1911) [Ibidem, 235-236].

⁴² Entrevista de Rodrigues Laranjeira publicada no semanário *Vida Artística* (s.d.), apud: Ibidem, 239. «(...) depois de ser lida [a entrevista] pelo leitor, pedimos que a confronte com o que ele escreveu [d]a pág. 209 a 215 deste livro.» [Ibidem, 237].

⁴³ Peça em três actos livremente traduzida do alemão por J. de Freitas Branco. Estreia a 29 de Março de 1912 [*A Máscara: arte, vida, teatro* (06 de Abril de 1912, nº 11), pp. 177-178].

⁴⁴ PINHEIRO 1929: 233.

⁴⁵ In: *A Capital* (15-09-1912), apud: Ibidem, 250.

⁴⁶ PINHEIRO 1929: 254.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, 247-248.

- ⁴⁹ «O meu colega Inácio Peixoto, gerente e representante da Sociedade Artística no Conselho Teatral, pontificava num jornal muito lido – *O Mundo* – bem como o Visconde S. Luiz Braga, e ambos, em *dueto*, um por uma razão e outro, por muitas, desfechavam frêchadas sobre o meu vulnerável arcabouço.» [Ibidem, 248].
- ⁵⁰ In: *A Capital* (15-09-1912), apud: Ibidem, 251.
- ⁵¹ Ibidem, 252.
- ⁵² PINHEIRO 1929: 256.
- ⁵³ In: *A Capital* (15-09-1912), apud: Ibidem, 253.
- ⁵⁴ PINHEIRO 1929: 256.
- ⁵⁵ Ibidem, 257.
- ⁵⁶ Ibidem, 258.
- ⁵⁷ «Na Casa de Garrett: um protesto de vários societários do Teatro Nacional», in: *O Século* (24-06-1913), apud: Ibidem, 263.
- ⁵⁸ Na sequência da reforma de 12-10-1912, «A direcção do Teatro era agora confiada a um Conselho de Gerência. Deste faziam parte o presidente (Comissário do Governo), eleito pelo Conselho Teatral, e mais quatro membros eleitos pela Sociedade Artística; a saber, gerente-delegado, director de cena, tesoureiro e secretário.» [PINHEIRO 1929: 256].
- ⁵⁹ «O Nacional», in: *O Mundo* (s.d.), apud: Ibidem, 267. Especifica-se que os dissidentes pediam a revogação do Parágrafo 1º e 2º do Art.º 20º do Decreto de 12 de Outubro de 1912.
- ⁶⁰ «Na Casa de Garrett: um protesto de vários societários do Teatro Nacional», in: *O Século* (24-06-1913), apud: Ibidem, 264-265.
- ⁶¹ Ibidem, 263.
- ⁶² Augusto de Castro.
- ⁶³ Ibidem, 264.
- ⁶⁴ Ibidem, 263-264.
- ⁶⁵ In: *O Mundo* (Junho de 1913), apud: PINHEIRO 1929: 267.
- ⁶⁶ No original *Alias Jimmy Valentine*, peça em 4 actos do norte-americano Paul Amstrong, estreada na Broadway, em 1910 [https://www.ibdb.com/broadway-production/alias-jimmy-valentine-7106]. No Teatro Nacional é apresentada de 10 de Outubro de 1911 a 26 de Março de 1912 [Ver CETbase].
- ⁶⁷ Revista de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos. O espectáculo é também apresentado em Lisboa, no Teatro República, no Verão, a partir de 19 de Junho de 1913 [Ver CETbase].
- ⁶⁸ No original, *L'honneur japonais*, peça em cinco actos de Paul Anthelme, com tradução de Melo Barreto. Espectáculo estreado no Teatro Nacional a 28-11-1913. [Ver CETbase].
- ⁶⁹ PINHEIRO 1929: 278.
- ⁷⁰ Em Março de 1914, apresenta o pedido de demissão ao Ministro do Interior, Sobral Cid, que não a aceita. (Ibidem, 279). É-lhe então conferido o estatuto de societário em “meia actividade”, prestando serviço quando fosse chamado, e recebendo metade da cota [Ibidem, 282-283]. Uma das táticas dos societários para com actores não gratos, é precisamente a de não convocar ao serviço aqueles cujo direito legal não querem efectivar, preferindo escriturar actores externos ao quadro. Assim aconteceu com Pinheiro e com Blasco, a qual, nunca tendo sido convocada, acaba por perder o direito legal. Esta circunstância é evidenciada quando, entre 1915 e 1917, Lino Ferreira, na qualidade de administrador-empresário do Teatro Nacional, devido à oposição dos societários, evita convocar ao serviço daquele teatro António Pinheiro na qualidade de societário em “meia actividade”, optando, antes, por contratá-lo à noite [Ibidem, 318]. Na reforma de 1920 e extinção da Sociedade Artística, os societários que o governo não admitisse nos novos quadros poderiam continuar a usufruir do Cofre de Subsídios. Pinheiro requer e é aceite, contudo, o então Comissário do Governo, Santos Tavares, acaba por demitir o actor de societário, “contra o que tacitamente estava expresso na lei do diploma” [Ibidem, 356]. Mais tarde, Pinheiro volta a ser nomeado actor-societário pela portaria de 04 de Setembro de 1925, publicada no *Diário do Governo* no dia 7 do mesmo mês [Ibidem, 424-425], mas a sociedade artística é extinta logo depois, no final da época 1925/1926 [Ibidem, 475].
- ⁷¹ Ibidem, 222.
- ⁷² Em nota (3) o memorialista explicita que: «O franco naquele tempo valia 180 réis.» [Ibidem, 269].
- ⁷³ Ibidem, 427.
- ⁷⁴ Ibidem, 428.
- ⁷⁵ A Sociedade Artística é então formada por: Ester Leão, Ilda Stichini, Maria Pia, Palmira Torres, Albertina de Oliveira, Helena e Castro, Luís Pinto, Clemente Pinto, Rafael Marques, Ribeiro Lopes, Joaquim de Oliveira e António Pinheiro [Ibidem].
- ⁷⁶ Nomeadamente, Ilda Stichini e Rafael Marques [Ibidem].
- ⁷⁷ António Pinheiro, juntamente com Joaquim de Oliveira, “nomeados nas vagas deixadas pelas mortes de Joaquim Costa e José Ricardo” [Ibidem]. «Eu, sem vergonha de maior, e sem me lembrar sequer do que já

lá tinha passado, requeri a nomeação (...).» [Ibidem], (portaria de 04 de Setembro de 1925, publicada no *Diário do Governo* no dia 7 do mesmo mês).

⁷⁸ Tomás Ribeiro Colaço, in: *O Dia* (07-02-1926), apud: PINHEIRO 1929: 443.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ *Mademoiselle Demónio*, original em castelhano de Antonio Lepina, com tradução de Eduardo Fernandes (Esculápio) e Carlos Ferreira. Estreia ainda em Janeiro de 1926.

⁸¹ Entre as companhias com interesse no Teatro Nacional, refere-se: Luís Pereira e a respectiva companhia do Politeama; Erico Braga e Lucília Simões (“no S. Carlos e sujeitos à interrupção da Ópera”); Alves da Cunha (“para ter em Lisboa onde fixamente trabalhar”; Ilda Stichini e Rafael Marques; Chaby Pinheiro “com os valiosos elementos de que dispõe”, “para não citar mais” [Ibidem, 443-444].

⁸² Ibidem, 444.

⁸³ Refere-se *Miragem*, de Carlos Selvagem (em cena de 04 a 16-11-1925, “que agradou...mas que... monetariamente nada deu”), seguida de *As duas metades* (*Le due metà*), de Giugliemo Zorzi (“que nada deu”). [PINHEIRO 1929: 434].

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Nomeadamente, Ribeiro Lopes e Joaquim de Oliveira.

⁸⁶ Ibidem, 434-441.

⁸⁷ Ibidem, 467.

⁸⁸ Refere-se a Ester Leão, Maria Pia, Palmira Torres, Albertina de Oliveira, Luís Pinto e António Pinheiro [Ibidem, 468].

⁸⁹ Designadamente: Isilda de Vasconcelos, Otelo de Carvalho, Ribeiro Lopes e Valério de Rajanto [Ibidem, 469].

⁹⁰ Destaque para a peça (que se seguiu a *Mlle. Demónio*) *O amor vence* e substituição no papel principal de Ester Leão, que adoecera, por Leonor d’Eça, aluna do Conservatório, a qual merece neste espectáculo o reconhecimento da imprensa [Ibidem, 469-473].

⁹¹ Ibidem, 469.

⁹² *A dança da meia-noite* (*La danse de minuit*, 1924), de Charles Méré, tradução de José Sarmiento. A peça atinge as 30 apresentações.

⁹³ PINHEIRO 1929: 475.

⁹⁴ Ibidem. Refere-se à peça *Papillon, o bom rapaz*, comédia de Louis Bernière, traduzida por António Pinheiro e estreada a 13 de Maio de 1926.

⁹⁵ Refere-se a Otelo de Carvalho, Ribeiro Lopes, Isilda de Vasconcelos e Ester Leão [Ibidem, 475].

⁹⁶ Refere-se a *O antepassado* (*L’antenato*) de Carlo Veneziani.

⁹⁷ SECTP - Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (1925 e 1970). O primeiro presidente é Júlio Dantas [https://www.spautores.pt/spa/historico-spa].

⁹⁸ PINHEIRO 1929: 441.

⁹⁹ In: *O Século* (01-03-1926), apud: Ibidem, 448-457.

¹⁰⁰ «[Acúrcio Pereira] Afirmou que essa resistência [passiva] deve atribuir-se ao facto de, no decreto que dissolveu a sociedade artística, se ter sub-repticiamente inscrito que a acção do Conselho Teatral estava limitada a pronunciar-se sobre a adjudicação.» [Ibidem, 451]. Neste sentido refere-se a importância de «intervir junto do sr. Ministro da Instrução no sentido de que seja eliminado o art.º 5º do decreto nº 11396, de 15 de Janeiro de 1926» [Ibidem, 450]. «O Governo tinha mandado ouvir o Conselho Teatral sobre as bases de adjudicação do Teatro Nacional, e daí o *movimento bélico*.» [PINHEIRO 1929: 448].

¹⁰¹ Entre os membros do Conselho Teatral, apontam-se quatro a favor da exploração estatal, mas que não perfazem a maioria, a saber, António Pinheiro, Luís Pinto (ex-gerente), Álvaro Lima e Carlos Selvagem – delegado da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses. Júlio Dantas integra o Conselho, mas, por ausência, não se pronunciara sobre a questão [Carlos Selvagem, citado pel’*O Século* (01-03-1926), apud: PINHEIRO 1929: 455].

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Afonso Gaio, citado pel’*O Século* (01-03-1926), apud: PINHEIRO 1929: 449].

¹⁰⁴ Acúrcio Pereira, citado pel’*O Século* (01-03-1926), apud: Ibidem, 452.

¹⁰⁵ «Só poderão ser representados clássicos estrangeiros cujas obras marquem uma caracterizada evolução nos processos da dramaturgia (...).» [in: *O Século* (01-03-1926), apud: Ibidem, 462].

¹⁰⁶ Intervenção de Silva Tavares, citada pel’*O Século* (01-03-1926), apud: Ibidem, 454.

¹⁰⁷ In: *O Século* (01-03-1926), apud: Ibidem, 461-463.

¹⁰⁸ «(...) em 1924 é de novo recuperada uma estrutura orgânica para a Inspeção Geral dos Teatros que se manterá até ao fim do regime [1974]. O aparelho fica dependente do Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Direcção Geral de Belas-Artes, a quem, incumbe a “superintendência de todas as casas de espectáculos públicos, competindo-lhe interferir em quaisquer assuntos teatrais que por lei não sejam atribuídos exclusivamente a outras entidades”, sendo ainda coadjuvado pelos governos civis e pelos

comissários para os teatros do Estado (Decreto 9584, Artº 2º, 5º).» [Jorge Seabra, *O cinema no discurso do Poder. Dicionário: Legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 244-245].

¹⁰⁹ Pinheiro deixa grafados os nomes que integram a comissão: Óscar de Freitas, capitão, chefe do gabinete do Ministro do Interior e futuro Inspector Geral dos Teatros; José Hipólito Raposo, teórico e dirigente do movimento integralista lusitano, que de professor do liceu fora nomeado para o Conservatório; António Pinheiro, actor e professor do Conservatório; Humberto Luna e Oliveira, capitão e autor dramático; Amílcar da Silva Ramada Curto, advogado, político republicano socialista e dramaturgo; Eduardo Scarlatti Quadrio Raposo, 1º Tenente da Armada e crítico de teatro; e, Acúrcio Pereira, jornalista e dramaturgo [PINHEIRO 1929: 479, Nota].

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Matos Sequeira.

¹¹³ Para maior glória de Baco!

¹¹⁴ Antes, o ensino do teatro era uma secção do Conservatório, a par do ensino da música.

¹¹⁵ VASQUES 2019: 65.

¹¹⁶ Sobre o Curso, com uma duração de três anos, consultar Ibidem, 60-63.

¹¹⁷ Decreto de 25 de Maio de 1911, citado por Ibidem, 65-66.

¹¹⁸ Anon., *Instituição da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911, p. 14, citado por GAMEIRO 2011: 56.

¹¹⁹ A exemplo do Conservatório de Madrid, em 1911 instituída há uma década [Ibidem].

¹²⁰ GAMEIRO 2014: 69.

¹²¹ «A escola de Declamação ou Escola de Arte Dramática, fundada, como parte do Conservatório Real de Arte Dramática, em 1839 (com interrupção no ano lectivo de 1846-1847), funcionou outra vez entre 1847 e 1848, sendo, porém, descontinuada mais longamente entre 1848 e 1860. Voltou ao activo entre 1861 e 1885, mas também com algumas intermitências. As subseqüentes interrupções levarão à sua completa supressão de 1895 a 1898, ano em que foi finalmente restabelecida legalmente.» [VASQUES 2019: 69].

¹²² Taxa de analfabetismo e respectivos anos: 1911 – 69%; 1920 – 65%; 1930 – 60%; 1940 – 52% [António Candeias et al., *Alfabetização e Escola em Portugal nos Séculos XIX e XX. Os Censos e as Estatísticas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p.40].

¹²³ Também na época de 1927/1928, Pinheiro ensaiou “todo o repertório de vaudeville do Teatro Maria Vitória” [PINHEIRO 1929: 486].

¹²⁴ Ibidem, 186-191.

¹²⁵ Ibidem, 192-195.

¹²⁶ Ibidem, 195.

¹²⁷ Revista de Xavier da Silva e João Bastos, apresentada no Teatro Moderno em Maio de 1911.

¹²⁸ Ibidem, 192-193.

¹²⁹ LEAL 1920: 18.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Emilio Thuillier (1868-1940). Trabalhou com actores espanhóis também de referência na época, alguns dos quais, aludidos nesta tese: Maria Guerrero, Díaz de Mendonza, Margarita Xirgu e Rosario Pino [https://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Thuillier].

¹³³ Henry Irving (1838-1905), actor, também director de companhia, destacando-se num repertório do teatro clássico inglês [https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Irving].

¹³⁴ LEAL 1920: 137-138.

¹³⁵ João Rosa é professor de Declamação no Conservatório entre 1885 e 1892, não se encontrando nos arquivos da respectiva instituição referência à sua actividade após a última data, havendo somente a indicação de já não leccionar a disciplina no ano lectivo de 1902/1903.

¹³⁶ A propósito de Fialho de Almeida e respectivas ideias sobre o teatro, consultar: Guilherme Filipe «O paradoxo de Fialho de Almeida: “radiografia” ao teatro finissecular», comunicação proferida a 22 de Novembro de 2011, no âmbito do Colóquio Internacional “Portugal no tempo de Fialho de Almeida (1857-1911)”, organizado pela CLEPUL – Centro de Literatura e Culturas Lusófonas e Europeias, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em linha:

[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29122/1/FILIPPE%20C%20Guilherme%20%282011%29%20Paradoxo%20de%20Fialho_Radiografia%20teatral%20finissecular%20%28ComunicCongr-PT%29.pdf].

¹³⁷ Fialho de Almeida numa entrevista publicada n’*O Mundo* (30-09-1906).

¹³⁸ Adelina, nas suas memórias, aproveita para rectificar este equívoco do autor, tomando-a pela filha da hortaliçeira a quem a mãe alugara um espaço da casa [ABRANCHES 1947: 29].

¹³⁹ Refere-se, no contingente masculino, a Rafael Marques, Alves da Cunha, Samwel Dinis, Tomás Vieira, Ribeiro, Lopes, Erico Braga, Robles Monteiro, Mendonça de Carvalho, Holbeche Bastos, Clemente Pinto, João Calazans, Francisco Judicibus e, no “teatro alegre”, Vasco Santana [LEAL 1920: 29-30].

¹⁴⁰ Ibidem, 30.

¹⁴¹ Ibidem, 31.

¹⁴² Mais tarde, por decreto de 22 de Abril de 1927, a Escola da Arte de Representar muda a denominação para Conservatório Nacional de Teatro [PINHEIRO 1929: 229 Nota].

¹⁴³ «O mal, ou por outra, os males... esses não os posso eu apontar aqui bem alto. Impede-mo a minha qualidade de professor dessa Escola, que me coarcta de os poder dizer em público.» [PINHEIRO 1924: 60].

¹⁴⁴ Refere «os esforços (...) dos professores José António Moniz (já falecido e que muito trabalhou), Augusto de Melo, Lucinda do Carmo (também já falecida), Carlos Santos, Hermínio do Nascimento, Encarnação Fernandes, Chaby Pinheiro e Augusto de Lacerda, e de mim próprio que me honro de confessar que para a Escola tenho dado o melhor da minha actividade, do meu esforço e da minha boa vontade.» [Ibidem, 61-62].

¹⁴⁵ Na referência a actores que foram alunos do Conservatório, encontramos, entre outros, Etelvina Serra, Maria Matos, Silvestre Alegrim, Araújo Pereira, Ofélia Brochado, Hortense Luz e Joaquim Almada [Ibidem, 62].

¹⁴⁶ «A arte do teatro é uma ciência: é preciso estudá-la como uma ciência.» [Antonio Jean (Fabio) Sticotti, citado por Ibidem, 69].

¹⁴⁷ «É fora de dúvida que as Belas-Artes, filhas do Génio, são geradas pela Inspiração e vivificadas pelo Fogo Sagrado. Mas é certo também que o Génio, a Inspiração e o Fogo Sagrado, têm de obedecer às leis e excepções que a Estética regula, determinando a um tempo preceitos ditados pelo Gosto e pela Imaginação Criadora. E sendo a Imaginação Criadora, a precursora de todas as obras de Arte, é graças a esta faculdade, que nós descobrimos e representamos o Ideal, dando-lhe Forma Sensível. E esse trabalho de descoberta e de representação é feito pelas leis da Imaginação e do Gosto, susceptíveis, como todas as faculdades humanas, de educação e cultura.» [Ibidem, 64].

¹⁴⁸ Entrevista de Rodrigues Laranjeira a A. Pinheiro, in: *Bandarilhas de Fogo* (21-05-1911), apud: PINHEIRO 1929: 217-225.

¹⁴⁹ F. de Lacerda (1869 – 1934), musicólogo, compositor e maestro açoreano, com uma carreira internacional [https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Lacerda].

¹⁵⁰ «O seu trabalho resume-se no seguinte: ir tarde para o ensaio ou ir almoçar quando ele começa, contar os *quartos* dos papéis que lhe distribuem, rejeitá-los se não são primeiros papéis, não os *decorar* e pintar a cara para os representar. É este, a largos traços, o trabalho artístico de muitos dos nossos actores.» [PINHEIRO 1924: 66].

¹⁵¹ Entrevista de Rodrigues Laranjeira a A. Pinheiro, in: *Bandarilhas de Fogo* (21-05-1911), apud: PINHEIRO 1929: 222.

¹⁵² Nascimento Fernandes (1881-1955), além de actor no teatro e no cinema, realizou, em 1919, três curtas-metragens [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nascimento_Fernandes].

¹⁵³ Max Linder (1883 – 1925). Actor, realizador, argumentista e produtor francês de referência no cinema mudo por ter dado início às séries cómicas centradas numa personagem [https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Linder].

¹⁵⁴ Charles Prince (1872 – 1933), actor francês conhecido pela personagem filmica Rigadin, traduzida com diferentes nomes nos vários países: Moritz (Alemanha), Whiffles (Reino Unido), Tartufini (Itália) e Salustiano (Portugal), entre outros [[https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Prince_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Prince_(actor))].

¹⁵⁵ Valdemar Psilander (1884 – 1917), actor dinamarquês do cinema mudo, alcançando notoriedade em papéis dramáticos [https://en.wikipedia.org/wiki/Valdemar_Psilander].

¹⁵⁶ Correia dos Santos, citado por PINHEIRO 1929: 413.

¹⁵⁷ Ver Nota 144.

¹⁵⁸ Designadamente: Maria Júdice da Costa, Vital dos Santos, Armando Baptista, Maria do Pilar («radiosa esperança que a morte cedo ceifou»), Emília Fernandes, Irene Isidro, Júlio Soares, Hortense Riço, Leonor de Eça, Assis Pacheco, Maria Brandão, Salvador Marques, Barroso Lopes. [PINHEIRO 1929: 413, Nota 1].

¹⁵⁹ Refere-se a Joaquim Almada, Salvador Costa, Seixas Pereira, Rebelo de Almeida e Hortense Luz [PINHEIRO 1929 412].

¹⁶⁰ ROSA 1915: 282.

¹⁶¹ Ibidem, 152.

¹⁶² No original, *His house in order*, de Arthur Wing Pinero, tradução de Eduardo Noronha [CETbase].

¹⁶³ Peça de H. Heube, com tradução de Acácio Antunes [CETbase].

¹⁶⁴ BASTOS 1908: 56.

¹⁶⁵ Ibidem, 52.

- ¹⁶⁶ Ibidem, 57.
- ¹⁶⁷ PINHEIRO 1924.
- ¹⁶⁸ ROSA 1917: 104.
- ¹⁶⁹ Estreado no Théâtre Antoine a 05 de Dezembro de 1904 [https://data.bnf.fr/fr/39459134/le_roi_lear_spectacle_1904/].
- ¹⁷⁰ PINHEIRO 1929: 358-359. Elogio feito aquando da estreia do espectáculo, em Março de 1921, pela Sociedade Artística do Teatro Nacional.
- ¹⁷¹ «A ele se deve o triunfo da companhia Robles Monteiro-Rey Colaço[sic].» [O Homem que Passa (Leitão de Barros), in: *A Capital*, (11-07-1921), apud: Ibidem, 363].
- ¹⁷² Referindo-se a *As fogueiras de S. João*, pela companhia Lucília Simões-Erico Braga, no Teatro de S. Carlos, em 1924 [Castro Lopes, in: *Jornal de Notícias* do Porto (14 e 15-03-1924), apud: Ibidem, 405].
- ¹⁷³ PINHEIRO 1929: 359.
- ¹⁷⁴ Ibidem, 367.
- ¹⁷⁵ Ibidem, 402-403.
- ¹⁷⁶ Ibidem, 274-277.
- ¹⁷⁷ No original, *L'éventail*. Levado à cena no T. S. Carlos, no Verão de 1924, pela Companhia Lucília Simões-Erico Braga [Ibidem, 408-409; CETbase].
- ¹⁷⁸ Espectáculo que corresponde à terceira ou quarta reposição da peça, apresentado pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro a partir de 08 de Julho de 1921, no Teatro de S. Carlos. Cerca de dezasseis anos antes, apresentado no T. República, com Ângela Pinto no papel de Clara, agora interpretado por Amélia [Ver CETbase].
- ¹⁷⁹ Espectáculo estreado a 30-07-1921 no Teatro S. Carlos, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro [Ver CETbase].
- ¹⁸⁰ «(...) é natural, eu às vezes também me esquecia [da disciplina] quando não ensaiava os outros (...)» [ROSA 1917: 103-104].
- ¹⁸¹ «(...) serviço de polícia (...)» [OLIVEIRA 1981: 55].
- ¹⁸² Designadamente em *L'Étrangère* de Dumas Filho, na qual o actor contracena em francês: «Em português sabia-o [4º acto] bem, mas em francês o caso era diferente.» [ROSA 1915: 296].
- ¹⁸³ «E depois, a verdade é esta: os artistas, ao contratarem-se, conhecem muito bem o regulamento interno do teatro que os vai receber, não o ignoram.» [ROSA 1917: 108].
- ¹⁸⁴ Ibidem, 104.
- ¹⁸⁵ Ibidem, 103.
- ¹⁸⁶ «Como poderá haver solidariedade se cada um individualmente não souber cumprir os seus deveres, estrada imediata e segura para a aquisição de direitos?» [PINHEIRO 1929: 224].
- ¹⁸⁷ LEAL 1923: 157.
- ¹⁸⁸ Ibidem, 153-157. Ver diálogo transcrito no Anexo.
- ¹⁸⁹ ABRANCHES 1947: 40.
- ¹⁹⁰ Ibidem.
- ¹⁹¹ Ibidem, 40-43.
- ¹⁹² Ibidem, 42.
- ¹⁹³ Ibidem, 45.
- ¹⁹⁴ Papel de Garoto n' *A varina*, peça estreada no TDMII, em 26-04-1877 [Ver CETbase].
- ¹⁹⁵ LEAL 1920: 109.
- ¹⁹⁶ SIMÕES 1922: 201.
- ¹⁹⁷ Eric Hobsbawn, *A era dos extremos. História breve do século XX (1914-1991)*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 144, e, Mark Mazower, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century*, New York: Vintage Books, 1998, p. 5, citados por PINTO 2015: 47-48.
- ¹⁹⁸ LEAL 1923: 217.
- ¹⁹⁹ Ibidem.
- ²⁰⁰ Ibidem, 208.
- ²⁰¹ Ibidem.
- ²⁰² LEAL 1920: 107-108; cf.: Ibidem, 114.
- ²⁰³ LEAL 1923: 219.
- ²⁰⁴ Ibidem, 220.
- ²⁰⁵ Ibidem, 219-220.
- ²⁰⁶ Consultar: Luís Grosso, «Centenário da República: o ensino primário na primeira república – O Homem vale, sobretudo, pela educação que possui», in: *Seara Nova* (Outono de 2010, nº 1713), [<http://www.searanova.publ.pt/pt/1713/dossier/163/Centen%C3%A1rio-da-Rep%C3%BAblica-O-ensino-prim%C3%A1rio-na-primeira-rep%C3%BAblica---O-homem-vale-sobretudo-pela-educ%C3%A7%C3%A3o-que-possui.htm>].

- ²⁰⁷ «Se é esta religião que ainda predomina nas escolas, o que resta aos iluminados?» [LEAL 1923: 21].
- ²⁰⁸ Ibidem, 207-208. O movimento do integralismo lusitano, cujas primeiras publicações surgem em 1914, defende a reinstalação de uma monarquia, não já constitucional, mas decalcada do Antigo Regime, bem como a restauração dos poderes associados à Igreja Católica e ao catolicismo – monarquia e igreja entendidos como factores intrínsecos à identidade nacional [https://www.infopedia.pt/\$integralismo-lusitano].
- ²⁰⁹ Ibidem, 21.
- ²¹⁰ Ibidem, 13.
- ²¹¹ «O social é mais lento que o económico e o mental ainda mais lento que o social.» [Ernest Labrousse, citado por LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre, org. (1976) «As mentalidades, uma história ambígua», in: *História: novos objectos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 69].
- ²¹² LEAL 1920: 108.
- ²¹³ Ibidem, 109.
- ²¹⁴ Eduardo Schwalbach, citado por Ibidem, 185.
- ²¹⁵ LEAL 1920: 162.
- ²¹⁶ Ibidem.
- ²¹⁷ Visconde de Santo Tirso, citado por Ibidem, 162.
- ²¹⁸ O direito ao voto dos analfabetos é coarctado em 1913 [Rui Ramos, «Para uma história política da cidadania em Portugal», in: *Análise Social*, vol. XXXIX (172), p. 560-561].
- ²¹⁹ Nomeadamente, a supressão do dever de obediência ao marido, o direito a publicar sem autorização marital, o direito à participação como testemunha em processos jurídicos, a possibilidade de perfilar os filhos ilegítimos e o alargamento da investigação da paternidade [Ana Vicente, *Algumas notas sobre as Mulheres e a Primeira República Portuguesa (I)*, conferência proferida na Associação Portuguesa das Mulheres Juristas, no dia 08 de Março de 2010 [apud: https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2010/04/29/algumas-notas-sobre-as-mulheres-e-a-primeira-republica-portuguesa-1/].
- ²²⁰ Liga criada em 1908 [https://pt.wikipedia.org/wiki/Liga_Republicana_das_Mulheres_Portuguesas].
- ²²¹ Ana de Castro Osório (1872-1935), escritora, jornalista, pedagoga, activista feminista e republicana. Colaborou em 1910 com o então ministro da Justiça (Afonso Costa) na elaboração da Lei do Divórcio [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_de_Castro_Os%C3%B3rio].
- ²²² Maria Velela (1871-1955), professora, jornalista, defensora dos ideais republicanos, promotora da emancipação feminina, pioneira nas campanhas públicas de protecção às crianças de rua [https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Velela].
- ²²³ Virgínia Quaresma (1882-1973), jornalista repórter, feminista, activista. Uma das primeiras mulheres licenciadas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADnia_Quaresma].
- ²²⁴ Albertina de Oliveira (? – ?), actriz.
- ²²⁵ Maria Josefa de Mello (1863 – 1941). Presidente do movimento monárquico de Assistência das Portuguesas às Vítimas da Guerra, fundado em 1916. [https://www.rtp.pt/noticias/portugal-na-1-grande-guerra/as-portuguesas-na-frente_es948192].
- ²²⁶ BLASCO 1920: 132.
- ²²⁷ Ibidem.
- ²²⁸ Ibidem.
- ²²⁹ Ibidem, 136.
- ²³⁰ Ibidem, 133.
- ²³¹ Ibidem, 137.
- ²³² Ibidem.
- ²³³ Ibidem, 140.
- ²³⁴ Ibidem, 136.
- ²³⁵ Ibidem.
- ²³⁶ Ibidem, 140.
- ²³⁷ Ibidem.
- ²³⁸ Ibidem.
- ²³⁹ Se bem que alguns textos sobre a actriz deduzam a sua viuvez, a mesma nunca a afirmou, mesmo nas narrativas memorialísticas da fase trágica, o que, a ser uma realidade, só viria a reforçar essa mesma tragicidade.
- ²⁴⁰ A participação de Portugal na Grande Guerra é declarada em 1916 aquando da apreensão dos navios alemães e austro-húngaros ancorados na costa portuguesa, a favor dos aliados [https://pt.wikipedia.org/wiki/Portugal_na_Primeira_Guerra_Mundial].
- ²⁴¹ BLASCO 1938: 113.

²⁴² BLASCO 1920: 107.

²⁴³ Ibidem, 212.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Embora a invasão de Liège seja historiograficamente assinalada no dia 5, a autora refere antes o dia 6 de Agosto de 1914, como o dia que marca o início da entrada dos alemães [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Li%C3%A8ge].

²⁴⁶ BLASCO 1920: 215.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ «Au vingtième siècle la guerre sera morte, la frontière sera morte, l’homme vivra” [citado por Ibidem, 221]

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem, 222.

²⁵¹ Ibidem, 225-230.

²⁵² Ibidem, 231-235.

²⁵³ Ibidem, 234.

²⁵⁴ Ibidem, 233.

²⁵⁵ Ibidem, 247-251.

²⁵⁶ Ibidem, 257.

²⁵⁷ Ibidem, 235.

²⁵⁸ Ibidem, 237.

²⁵⁹ Ibidem, 241.

²⁶⁰ Ibidem, 239.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem, 240.

²⁶³ Ibidem, 239.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem, 215.

²⁶⁶ Na Batalha de La Lys (a 09-04-1918), o Corpo Expedicionário Português (CEP), formado por duas divisões, num total de 20 000 homens, ocupava uma das linhas da frente (numa extensão de 11 Km), cumprindo uma estratégia delineada pelos ingleses. O exército alemão, na mira de abrir uma passagem na frente ocidental como última oportunidade de ganhar a guerra (antes do reforço das tropas americanas e antes do Inverno), e já com metade da guerra ganha (na frente de Leste, com o Império Russo), escolhe a secção portuguesa como alvo mais fácil (do que a inglesa), atacando com um contingente de 100 mil homens (8 divisões) apoiados por uma artilharia de 1700 peças, número quatro vezes superior à artilharia total dos aliados e muito superior à da 2ª divisão dos portugueses (88 peças para uma frente de 11 Km). As forças portuguesas foram assim trucidadas no contexto de uma guerra industrializada (artilharia pesada e tanques) da qual sobressai a “banalidade do horror” (pelo grande número quotidiano de mortos e de estropiados), saldando-se em cerca de 1300 mortos, 4600 feridos, 2000 desaparecidos e mais de 7000 prisioneiros. [PEREIRA & ALMEIDA 2006].

²⁶⁷ BLASCO 1920: 266.

²⁶⁸ Ibidem, 269.

²⁶⁹ Ibidem. Os depoentes evocam as circunstâncias em que foram feitos prisioneiros, quando ocupavam as suas posições nas trincheiras, no dia 9 de Abril de 1918. Referem a força do ataque alemão, através do bombardeamento com artilharia, morteiros (médios, pesados e ligeiros) e grande número de granadas de gases asfixiantes, bem como a hora (entre as 4h00 e as 4h30 da manhã) e as constantes climáticas (nevoeiro) que não ofereciam condições de visibilidade, culminando estas circunstâncias com o rápido avanço das tropas inimigas (que chegam às suas posições entre as 8h00 e as 11h00). Das condições em que são feitos prisioneiros, destacam-se os feridos, não só pelos estilhaços como pelos gases, e a precariedade dos cuidados médicos e dos hospitais; a detenção nos campos de prisioneiros de Lille (França), de Münster e de Friedrischfeld (Alemanha); os trabalhos forçados nas trincheiras, nas fábricas de munições, nas linhas férreas e nos próprios campos de prisioneiros; a fome, o frio, as constantes ofensas corporais, quer da parte das sentinelas, quer dos próprios civis (que trabalhavam nas fábricas), já que muitas vezes sem resposta para o esforço requerido, dada a subnutrição e o estado de doença da maioria [citado por Ibidem, 269-277].

²⁷⁰ Ibidem, 267-268.

²⁷¹ Ibidem, 257.

²⁷² Ibidem, 253-259.

²⁷³ Ibidem, 261-264.

²⁷⁴ João Pedro Medeiros de Almeida (1884 – 1943), membro do CEP, combateu na Batalha de La Lys, no posto de tenente médico.

²⁷⁵ Ibidem, 269.

-
- ²⁷⁶ LEAL 1923: 107-108.
- ²⁷⁷ BLASCO 1920: 233.
- ²⁷⁸ PEREIRA & ALMEIDA 2006.
- ²⁷⁹ LEAL 1920: 190.
- ²⁸⁰ Referimo-nos ao período entre 1836 e 1851.
- ²⁸¹ Ibidem, 167.
- ²⁸² Ibidem.
- ²⁸³ N'A *Capital – Diário Republicano da Noite* de 18 de Março de 1920 é publicada a convocação para uma greve geral dos consumidores, da responsabilidade do Comité Geral dos Consumidores, na qual se instam os mesmos a não comprarem ou a minimizarem a compra de artigos de vestuário durante noventa dias (o tempo necessário para o estabelecimento de cooperativas) e como protesto contra a “desenfreada especulação de uma grande parte do comércio”. Em Agosto de 1922, sob a presidência de António José de Almeida, chega mesmo a haver uma greve geral contra a carestia de vida.
[http://www.museu.presidencia.pt/presidentes_bio.php?id=26].
- ²⁸⁴ A Lei da Greve é publicada a 06-12-1910 pelo Ministro do Fomento, Brito Camacho. Conhecida também como “decreto da burla” dado que, reconhecendo o direito à greve, legitimava simultaneamente o *lock-out* e o uso da repressão policial. [Carlos Carvalho, «O centenário da República: o sindicalismo na I República», in: *Seara Nova* (Outono 2010, n.º 1713), <http://www.searanova.publ.pt/pt/1713/dossier/161/Centenário-da-República-O-Sindicalismo-na-I-República.htm>].
- ²⁸⁵ A título de exemplo, em 1920, o governo de Liberato Pinto (citado por Leal) é marcado por inúmeras greves, sendo a de maior repercussão política (pelos seus contornos revolucionários) a dos funcionários dos Correios e Telégrafos, greve duramente dominada pelo governo [[https://www.infopedia.pt/\\$liberato-pinto](https://www.infopedia.pt/$liberato-pinto)].
- ²⁸⁶ LEAL 1923: 23.
- ²⁸⁷ Ibidem.
- ²⁸⁸ LEAL 1920: 152.
- ²⁸⁹ LEAL 1923: 23.
- ²⁹⁰ Ibidem.
- ²⁹¹ Ibidem.
- ²⁹² Quatro casas de jogo em 1917, vinte seis em 1918 e trinta e nove em 1919. Todas mandadas encerrar pelo Governo (Domingos Pereira) a 25-02-1920. (Anon. «O jogo: são encerradas todas as casas à ordem do Governo», in: *A Capital – Diário Republicano da Noite* (25-02-1920).
- ²⁹³ LEAL 1923: 31.
- ²⁹⁴ Ibidem, 5.
- ²⁹⁵ Ibidem.
- ²⁹⁶ Ibidem, 236.
- ²⁹⁷ Ibidem, 235.
- ²⁹⁸ Ibidem, 235-236.
- ²⁹⁹ LEAL 1920: 152.
- ³⁰⁰ A Albergaria de Lisboa, instalada no antigo Convento de Santa Teresa de Carnide (n.ºs 11 a 17), por concessão a título precário, pelo Decreto de 21 de Junho de 1913 e aclaração no Decreto n.º 354, de 7 de Março de 1914, foi inaugurada em 13 de Junho de 1913 na presença do Presidente da República, Manuel de Arriaga. Veio a adquirir competências de regeneração dos acolhidos.
[http://www.primeirarepublica.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&catid=17%3AInstituicoes&id=452%3Aal-albergaria-de-lisboa&Itemid=13].
- ³⁰¹ LEAL 1920: 152.
- ³⁰² LEAL 194-: 102.
- ³⁰³ Ibidem.
- ³⁰⁴ LEAL 1920: 149.
- ³⁰⁵ Ibidem, 165-166.
- ³⁰⁶ Ibidem, 166.
- ³⁰⁷ Ibidem, 21.
- ³⁰⁸ Ibidem, 150.
- ³⁰⁹ Ibidem, 169.
- ³¹⁰ Ibidem.
- ³¹¹ Ibidem.
- ³¹² Ibidem, 150.
- ³¹³ Ibidem, 151. Supomos que se refira à Formiga Branca, polícia política semi-clandestina fomentada pelo Partido Republicano Português, e, posteriormente, pelo Partido Democrático.
- ³¹⁴ Ibidem, 163.

-
- ³¹⁵ Ibidem.
- ³¹⁶ Ibidem, 167.
- ³¹⁷ «Dir-vos-ei ainda que três coisas dominam a sociedade desta falperra açambarcante: Política, Teatro e Jogo (...)» [Ibidem, 151].
- ³¹⁸ LEAL 1923: 210.
- ³¹⁹ Do alemão “putsch”, sublevação de um grupo político armado.
- ³²⁰ Ibidem, 211.
- ³²¹ Ibidem.
- ³²² Automóvel descapotável que podia ser coberto com uma capota e cortinas laterais. [<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=torpedo>].
- ³²³ LEAL 1920: 44.
- ³²⁴ LEAL 1923: 102-104.
- ³²⁵ LEAL: 1920: 44.
- ³²⁶ Bastos Tigre, poeta e dramaturgo brasileiro, citado por LEAL 1923: 88.
- ³²⁷ ABRANCHES 1947: 341-343.
- ³²⁸ LEAL 1923: 92.
- ³²⁹ Ibidem, 83.
- ³³⁰ Delfim Guimarães, citado por Ibidem, 86.
- ³³¹ LEAL 1923: 267.
- ³³² LEAL 1920: 190.
- ³³³ Ibidem, 147.
- ³³⁴ Durante a ditadura sidonista procedeu-se ao reforço do aparelho repressivo do Estado, designadamente, no estabelecimento da censura e de uma polícia política ou Polícia Preventiva, e no apoio a grupos civis armados de intimidação a adversários [«Presidentes – Primeira República – Sidónio Pais», apud: sítio do Museu da Presidência da República – http://www.museu.presidencia.pt/presidentes_bio.php?id=28].
- ³³⁵ Alfredo Pimenta, conferência proferida a 26-02-1918 na Liga Naval, apud: «Sidonismo», *Politipédia* [<http://www.politipedia.pt/sidonismo-regime-politico-do/>].
- ³³⁶ LEAL 1923: 252.
- ³³⁷ Eduardo Schwalbach, citado por LEAL 1920: 185.
- ³³⁸ LEAL 1923: 99.
- ³³⁹ SIMÕES 1922: 71.
- ³⁴⁰ LEAL 1920: 115.
- ³⁴¹ Etelvina Serra (1882 - 1973). Fez o Conservatório, onde foi aluna de D. João da Câmara. Estreou-se profissionalmente em 1904, no espectáculo *Fausto e o petiz* apresentado no Teatro Avenida [Base de dados - Índices - <http://www.ceteatro.pt/node/166>; Ninguém «Etelvina Serra» in: *A Mosca* (16-03-1910, nº1, p. 5)].
- ³⁴² Trauliteiro, s. m. Espancador, caceteiro, e, por extensão, termo depreciativo para designar os partidários da Monarquia do Norte (no mesmo sentido, designada por Traulitânia) [<https://dicionario.priberam.org/trauliteiro>].
- ³⁴³ LEAL 1920: 115.
- ³⁴⁴ In: *O Século* (03-03-1919, nº 680).
- ³⁴⁵ Ibidem.
- ³⁴⁶ Ibidem.
- ³⁴⁷ A Revolta de Fevereiro de 1927 foi uma tentativa de derrube da Ditadura Militar instituída após o Golpe de 28 de Maio de 1926, à qual se seguiu o Estado Novo.
- ³⁴⁸ LEAL 1923: 214.
- ³⁴⁹ Ibidem.
- ³⁵⁰ RODRIGUES, António Simões (coord.), *A História de Portugal em datas*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1994, p. 285, citado por GAMEIRO 2014: 43.
- ³⁵¹ RAMOS, Rui, *História de Portugal: A Segunda Fundação*, Lisboa: Editorial Estampa, 2001, pp. 453-455, citado por GAMEIRO 2014: 42-43.
- ³⁵² LEAL 1923: 214.
- ³⁵³ Ibidem.
- ³⁵⁴ Ibidem.
- ³⁵⁵ Ibidem.
- ³⁵⁶ Ibidem, 215.
- ³⁵⁷ Ibidem, 216.
- ³⁵⁸ Ibidem.
- ³⁵⁹ Ibidem, 143.
- ³⁶⁰ Ibidem.

-
- ³⁶¹ Ibidem, 215.
- ³⁶² LEAL 194-: 306.
- ³⁶³ A Revolução de 31 de Janeiro de 1891.
- ³⁶⁴ António Granjo, uma das vítimas da Noite Sangrenta, é lembrado por Leal enquanto espectador frequente do Éden e admirador do actor [LEAL 1923: 253].
- ³⁶⁵ Designadamente, António Granjo (primeiro-ministro demissionário), Machado dos Santos (herói da Rotunda, no 5 de Outubro), Carlos da Maia (várias vezes ministro, retirado da actividade política directa), Freitas da Silva (chefe de gabinete do Ministro da Marinha) e Botelho de Vasconcelos (coronel).
- ³⁶⁶ Muito embora, corressem teorias e argumentos para a atribuição do acontecimento, quer aos monárquicos (tratando-se de reconhecidos republicanos, e na pista apontada por Abel Olímpio), quer à esquerda republicana (à excepção de António Granjo, os assassinados apoiaram o sidonismo, facto entendido como uma traição), quer ainda às forças militarizadas de base que, à revelia dos respectivos superiores, teriam soltado os seus instintos vingativos no meio da revolução; esta última, uma narrativa eficaz por consubstanciar o medo da burguesia relativamente aos crescentes movimentos do operariado e, simultaneamente, isentar os comandos [PINTO 2015: 290; José Almeida Fernandes, «Depois veio a noite infame», in: *A Primeira República – Há cem anos em S. Brás de Alportel*, apud: <http://republica-sba.webnode.com.pt/products/depois-veio-a-noite-infame/>].
- ³⁶⁷ LEAL 194-: 26.
- ³⁶⁸ Ibidem.
- ³⁶⁹ Ibidem.
- ³⁷⁰ O único que até então promovera medidas coerentes de defesa dos interesses dos trabalhadores [PINTO 2015: 333].
- ³⁷¹ Manuel Teixeira Gomes, citado por LEAL 194-: 25.
- ³⁷² Ibidem.
- ³⁷³ Ibidem.
- ³⁷⁴ Seguido pelo Golpe de 19 de Julho do mesmo ano de 1925.
- ³⁷⁵ ABRANCHES 1947: 222-225.
- ³⁷⁶ Ibidem, 257.
- ³⁷⁷ A actriz pretexta ter-se tratado de uma conversa íntima, durante um jantar, e não de uma entrevista. [Ibidem]. De regresso a Lisboa, em Maio de 1914, a jornalista nega as alegações da actriz a este respeito [MARQUES, Ricardo, 1914: *Portugal no ano da Grande Guerra*, Alfragide (Lisboa): Oficina do Livro, 2014].
- ³⁷⁸ ABRANCHES 1947: 257.
- ³⁷⁹ PINHEIRO 1929: 268-269.
- ³⁸⁰ No espectáculo *A menina do chocolate* (La petite chocolatière) de Paul Gavault.
- ³⁸¹ ABRANCHES 1947: 260.
- ³⁸² «Não necessitam os monarcas de ser guindados àquela eminente posição pela intriga, pelo favor de ninguém, pelas combinações ou pela mutualidade de interesses com quaisquer *cotteries* políticas, e, por isso mesmo se encontram perfeitamente aptos a exercer – sem *partipris*, sem compromissos anteriores e sem afinidades estabelecidas pela simpatia, pelo convívio ou pelas suas conveniências pessoais – a imparcial missão de atender e coordenar diversas correntes da opinião pública, na suprema direcção dos negócios de Estado.» [Aníbal Soares, citado por Ibidem, 250]. «[Os chefes de Estado] Carecem, sim, de uma completa isenção, de uma imparcialidade e desinteresse de partido ou de grupo, de inteiro alheamento das paixões políticas; e sob este ponto de vista, ninguém contestará que a posição de um Presidente da República é menos independente que a de um rei, totalmente desafogado de semelhantes ligações e preocupações.» [Ibidem, 250-251].
- ³⁸³ LEAL 1920: 110.
- ³⁸⁴ A cruz de Avis é o símbolo da Legião Portuguesa (LP), organismo do Estado Novo, criado em 1936, composto por uma milícia destinada a combater “a ameaça comunista e o anarquismo”.
- ³⁸⁵ José Clímaco (1888-1933), actor, ensaiador e empresário. Ver: Anon. «A vida que passa: José Clímaco morreu hoje vitimado por uma angina pectoris», in: *Diário de Lisboa* (13-03-1933, ano 2º, nº 3709), p. 5 [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiariodeLisboa/1933/Marco/N3709/N3709_master/DiariodeLisboaN3709.pdf].
- ³⁸⁶ ABRANCHES 1947: 260.
- ³⁸⁷ DIONÍSIO 1974, vol. 5: 23.
- ³⁸⁸ ABRANCHES 1947: 341-343.
- ³⁸⁹ «Se os muito ricos quisessem, Deus do Céu! Praticariam eles próprios o comunismo, tal como Cristo o pregou ...» [Ibidem, 246].
- ³⁹⁰ «Coisa notável: foi a mesma multidão que vi naquele dia aclamar o Rei que mais tarde aclamou também o primeiro Presidente da República, com o mesmo entusiasmo, a mesma convicção.../ Efectivamente, nada

mais fácil de sugestionar, de conduzir, que as multidões! Basta que apareça o guia que lhes saiba tocar na corda sensível...» [Ibidem: 248-249].

³⁹¹ «Ora eu, que não percebia nada de política, principiei a interessar-me por este excepcional homem de Estado [João Franco], e a tomar *calor* por ele, sempre que alguém o atacava na minha presença. E porquê? Porque Aníbal Soares, seu admirador e grande amigo, soube fazer-me compreender que João Franco era o único homem capaz de salvar o país (...).» [Ibidem, 222].

³⁹² Termo depreciativo que designava os monárquicos.

³⁹³ Proibição emitida a 22 de Agosto de 1918 [PINHEIRO 1929: 336-337].

³⁹⁴ SEQUEIRA 1955, II: 487, Nota 19.

³⁹⁵ Ibidem, 489.

³⁹⁶ [Em 1891] “Sujeito que vivia habitualmente na província”, “apaixonou-se por mim”, “alugou-me uma casa na Rua Alexandre Herculano e mobilou-ma ricamente”; «Eu vivia com um conforto principesco: criado de mesa, criada de quarto, governante, cozinheiro, cocheiro e trintanário [BLASCO 1908: 125-126];

³⁹⁷ «Só chamo alguém para os trabalhos pesados – lavar e esfregar. O resto faço eu.» [BLASCO 1938: 47].

³⁹⁸ Ibidem, 93-96.

³⁹⁹ «Já estive bem, já tive jóias, muitas jóias, mas todas vendi para disputar à morte os meus filhos.» [1937: 28].

⁴⁰⁰ «(...) o meu caso, único em Portugal – viver exclusivamente da pena.» [BLASCO 1938: 94].

⁴⁰¹ Campos Monteiro, in: *Civilização* (1936), apud: BLASCO 1937: 50.

⁴⁰² Intitulada *Batalha dos sexos*.

⁴⁰³ «Fui sempre uma revoltada contra a rotina e andei em tudo adiantada (...).» [Ibidem, 56].

⁴⁰⁴ A actriz reclama-se entre as primeiras a cantar fado no teatro, acompanhando-se à guitarra. Além das suas *toilettes* de palco, e atitudes ousadas para o instituído decoro na época, refere o pioneirismo de ter levado à cena o “nu artístico” na revista *Farroncas do Zé* (de Tito Martins e Baptista Machado, com música de Rio de Carvalho, no Coliseu, 1897/98), na qual introduz o *maillot* cor de carne para as poses plásticas da Princesa de Caraman-Chimay, personagem em que sugere o nu, mediado por uma gaze e por certos efeitos de cena [BLASCO 1908: 168].

⁴⁰⁵ A actividade dúplice nos distintos campos do teatro e da literatura valeu-lhe o epíteto de “a Colette portuguesa”. Aliás, o seu segundo volume memorialístico (*Vagabunda*, 1920) evoca um dos títulos da escritora francesa (*La vagabonde*, de 1910) [BLASCO 1920: 158; 1937: 50-51, 113-114].

⁴⁰⁶ «Quando voltei da guerra, ainda com a touca e a capa da cruz vermelha belga, fui visitá-lo (...).» [BLASCO 1938: 53].

⁴⁰⁷ «Era um bom amigo, apenas, a quem muito devo, em carinho, na hora aflitiva da morte do meu Marcelo, assim como a sua esposa (...).» [Ibidem, 52].

⁴⁰⁸ «(...) pelos *boulevards* animados [de Paris] eu topava com Magalhães Lima, António José de Almeida e Aquilino Ribeiro, que me enchiam de atenções e me alegravam com a sua palestra espirituosa e amiga.» [Ibidem, 17].

⁴⁰⁹ «Orgulho-me de ser o seu último *flirt*, todo espiritual./ (...) / (...) Um beijo de despedida no limiar da sua porta, dias antes de morrer, foi a única realidade de tanto sonho de amor que me contava.» [Ibidem, 51].

⁴¹⁰ A memorialista não especifica a categoria em que se candidata. Os prémios especificamente literários instituídos em 1934 pelo SPN, são os seguintes: Ramalho Ortigão (ensaio), Eça de Queirós (romance), Fialho de Almeida (novela ou conto) e Antero de Quental (poesia). Enformando a estratégia da “política do espírito” de António Ferro, os referidos prémios seriam distribuídos a obras e escritores que se conformassem com o regime ditatorial e com as respectivas políticas (corporativistas, nacionalistas, colonialistas, etc.) [TORGAL, Luís Reis, «Literatura Oficial no Estado Novo: os Prémios Literários do SPN/SNI», in: *Revista de Histórias das Ideias*, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Vol. 20, 1999, p. 408; https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/41829/1/Literatura_oficial_no_Estado_Novo.pdf].

⁴¹¹ «Quero já dizer, antes de mais nada, e é fácil de supor, que o que me interessava era a parte material da recompensa.» [BLASCO 1937: 110].

⁴¹² In: *O Século* (05-10-1941), citado por LEAL 194-: 22-25.

⁴¹³ António Adalberto Sollari Allegro (1885 – 1932), oficial de cavalaria; comissário da polícia do Porto durante o Sidonismo. Na breve Monarquia do Norte, em 1919, foi ministro do Interior, exilando-se depois em Espanha [<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/298967/?>].

⁴¹⁴ José Carlos Rates (1879 – 1945), marinheiro e operário conserveiro, dirigente sindical português nas primeiras décadas do século XX, duramente reprimido, tendo sofrido penas de prisão e deportação em África. Co-fundador em 1921 do Partido Comunista Português, foi o seu primeiro secretário-geral. Em 1926, é expulso do partido por desvio das directivas políticas da Internacional Comunista. Em 1931, adere à União Nacional salazarista [http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Carlos_Rates].

⁴¹⁵ Edmundo de Oliveira (1899 – 1944) jornalista [ver: João Freire (2012), *Dicionário Histórico de Militantes Sociais, Grupos Libertários e Sindicatos Operários*. – Documento digital disponível em <http://mosca-servidor.xdi.uevora.pt/projecto>]; [<http://porbase.bnportugal.pt>].

⁴¹⁶ LEAL 1923: 212-213. Francisco Cunha Leal (1888 – 1970), político filiado na direita republicana, deputado, presidente do Ministério (Primeiro-Ministro) de um dos governos da I República, apoiante das ditaduras sidonista e salazarista, esta última, no início, tornando-se depois num dos opositores de Salazar [https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_da_Cunha_Leal].

⁴¹⁷ A este propósito, lembramos a citação já aqui referida: «República Refinada em Regeneração Retrógrada Reinando a Reacção em favor da Religião por um sistema *erróneo*.» [LEAL 1923: 313].

⁴¹⁸ «(...) a minha religião, (...) é também Católica, Apostólica e creio que Romana (...). Não a reneguei nunca, embora reconheça a decadência em que está o domínio dos Papas. Respeito, entretanto, outras religiões que tiveram o bom senso de abolir os símbolos, a *bonecagem*. Deus me perdoe, que eu não desejo combater o seu misterioso nome!» [Ibidem, 13].

⁴¹⁹ «(...) Cristo, que foi, como todos nós sabemos, o primeiro caudilho da Liberdade, o fundador espiritual da República, e também executado pelos que libertava (...).» [Ibidem, 15]; «Cristo que foi um pobre de si mesmo, mas rico de sublimadas ideias pela liberdade e pela igualdade (...).» [Ibidem, 194-: 103].

⁴²⁰ Pensamos referir-se ao jornalista Francisco Mayer Garção (1872 – 1930).

⁴²¹ Ibidem, 28.

⁴²² In: *O Século* (05-10-1941), citado por Ibidem, 24.

⁴²³ LEAL 194-: 99.

⁴²⁴ «Portugal – a última porta aberta para a Europa no período dilacerante do conflito gerado pelos homens mal formados que se julgam super-homens – oferece ao mundo o exemplo da ponderação e do Bom-Senso em matéria de equilíbrio e de respeito e ordem pela ordem.» [Ibidem].

⁴²⁵ Bengala feita de pele de hipopótamo.

⁴²⁶ Em Janeiro de 1909, o número de sócios ascendia aos 287 [GAMEIRO 2014: 39] e, em 1910, aos 331, [DIAS 2012: 75].

⁴²⁷ PINHEIRO 1929: 310.

⁴²⁸ In: *A Manhã* (18-07-1917), citado por PINHEIRO 1929: 325. Carlos Leal fora sócio da ACAD desde Outubro de 1908 [DIAS 2012: 76].

⁴²⁹ Da comissão eleita em Julho de 1917 no Teatro Éden, fazem parte representantes de: artistas, maquinistas, coristas, cenógrafos, aderecistas, cabeleireiros, *costumiers*, figurantes, comparsas, porteiros, secretários da empresa, electricistas, músicos, pontos, contra-regras, camaroteiros, reclamistas e alfaiates. O actor Erico Braga propõe ainda que da comissão façam parte senhoras, o que a assembleia rejeita. [In: *A Manhã* (18-07-1917), citado por PINHEIRO 1929: 326].

⁴³⁰ Ibidem, 324.

⁴³¹ Ibidem, 325.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Além das tradicionais –actores/atrizes, pontos e directores de cena – são abarcadas as seguintes funções: aderecistas, alfaiates, amigos do teatro, arquivistas e copistas, autores dramáticos, bilheteiros, cabeleireiros, carpinteiros de cena, cenógrafos, contra-regras, coreógrafos e bailarinas, coristas, electricistas, ensaiadores, figurantes, maquinistas, maestros compositores e regentes, porteiros, professores de orquestra, reclamistas teatrais, responsáveis pela indumentária, secretários e escreventes de empresas teatrais e, inclusivamente, operadores cinematográficos afectos aos teatros que projectavam filmes. [*Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro aprovados em sessão de Assembleia Geral de Classe aos 13 de Janeiro de 1918 e por alvará de 11 de Maio de 1918*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1918; GAMEIRO 2014: 44-45].

⁴³⁴ LEAL 1920: 32.

⁴³⁵ Ibidem, 31.

⁴³⁶ PINHEIRO 1929: 327.

⁴³⁷ LEAL 1920: 31.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Faustino da Fonseca (1871 –1918) político, jornalista e escritor. Colaborou em jornais como *O Século*, *Correio da Manhã*, *Mundo*, *Luta*, entre outros. Em 1895 dirigiu o periódico *Vanguarda*. Foi deputado constituinte e senador na Primeira República Portuguesa, director da Biblioteca Nacional de Lisboa (1911-1918) e sócio da Academia das Ciências de Lisboa. Para além de uma extensa obra jornalística, é autor de uma volumosa e diversificada obra literária, abrangendo áreas tão diferentes como a teoria política, a historiografia, o romance histórico e as peças para teatro [https://pt.wikipedia.org/wiki/Faustino_da_Fonseca].

⁴⁴⁰ LEAL 1920: 31.

⁴⁴¹ PINHEIRO 1929: 327.

- ⁴⁴² Cf.: *Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro*, op. cit.; GAMEIRO 2014: 45.
- ⁴⁴³ PINHEIRO 1929: 328.
- ⁴⁴⁴ LEAL 1923: 167.
- ⁴⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁴⁶ Nomeadamente, Eduardo Brazão, Roque, Lucinda Simões, José Ricardo, Augusto de Melo, Joaquim Costa e Augusto Conde [Ibidem, 168-169].
- ⁴⁴⁷ Ibidem, 170. Neste sentido, presidindo a uma reunião da ACCT a 04 de Julho de 1922, Leal convidara o actor José Ricardo [Ibidem].
- ⁴⁴⁸ Entre os “vieux maîtres”, refere António Pinheiro, António Gomes, Carlos Santos, Araújo Pereira, Pedro Cabral, Armando Vasconcelos, Augusto Soares, Henrique Santana, e entre os “precoces”, Artur Rosa Mateus e José Clímaco [Ibidem, 169].
- ⁴⁴⁹ Ibidem, 169-170.
- ⁴⁵⁰ Ibidem, 170.
- ⁴⁵¹ Ibidem.
- ⁴⁵² Ibidem, 169.
- ⁴⁵³ Amâncio de Alpoim (1848 – 1948), advogado, jornalista, deputado e político militante do Partido Socialista Português (1875-1933). Implicado, em 1927, no movimento revolucionário contra a Ditadura, é preso e deportado para a Madeira, donde, autorizado pelo Governo, segue para o Rio de Janeiro, prosseguindo na advocacia, até que, em 1933, na sequência de uma gorada tentativa de derrube do governo provisório de Getúlio Vargas, se retirou para Lourenço Marques.
[<http://www.dodouropress.pt/index.asp?idedicao=66&idseccao=553&id=2026&action=noticia>];
<http://www.politipedia.pt/alpoim-amancio-de-1889-1948/>].
- ⁴⁵⁴ *Estatutos do Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1927; DIAS 2012: 95.
- ⁴⁵⁵ Refiro-me ao Golpe de 28 de Maio de 1926.
- ⁴⁵⁶ PINHEIRO 1929: 141.
- ⁴⁵⁷ DIAS 2012: 96.
- ⁴⁵⁸ A revista *O 31* tem a seguinte autoria: texto de Luís d'Aquino (pseudónimo de Luís Galhardo), Pereira Coelho e Alberto Barbosa, música de Del Negro e Alves Coelho. Carlos Leal desempenha o papel d'O 17 [Ver CETbase].
- ⁴⁵⁹ REBELLO 2010: 98.
- ⁴⁶⁰ LEAL 1920: 61.
- ⁴⁶¹ Ibidem. *Hello! Charley ou La nuit d'Ivresse*, é uma comédia musical em 2 actos, traduzida do original *The Earl and the Girl*. A ficha do espectáculo consultada refere-se à apresentação de estreia, no Apollo de Paris, entre 03 e 27 de Setembro de 1919, só mencionando a autoria das músicas adicionais compostas propositadamente para o espectáculo (não as adaptadas). No elenco de estreia, não figura o nome de Jane Marnac [<http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=149>].
- ⁴⁶² LEAL 1920: 86.
- ⁴⁶³ ABREU 2011: 247.
- ⁴⁶⁴ Revista de Carlos Leal e Avelino de Sousa, com música de Alves Coelho e Bernardo Ferreira, estreada no Éden Teatro em Fevereiro de 1921 [Ver CETbase].
- ⁴⁶⁵ LEAL 1923: 140-141.
- ⁴⁶⁶ LEAL 1920: 93-94.
- ⁴⁶⁷ Em 1920, Castelo Branco era Professor de Indumentária no Conservatório [Ibidem, 93].
- ⁴⁶⁸ Ibidem, 92.
- ⁴⁶⁹ Trata-se possivelmente de uma parceria: Florentino e Martins; já que no *Diário de Notícias* de 16 de Junho de 1922, a propósito da inauguração no dia anterior do Parque Mayer, referindo o Teatro Maria Vitória, se pode ler que «(...) o palco (...) [fora] montado pela União dos Maquinistas Portugueses, sob direcção dos mestres Florentino e Martins (...)».
- ⁴⁷⁰ LEAL 1920: 94.
- ⁴⁷¹ Paul Paquereau (1871 – 1956), pintor e cenógrafo francês de renome internacional, com trabalho desenvolvido no teatro (de André Antoine, Jacques Copeau, Lugné-Poe, Comédie Française, entre outros), no ballet (Ballets Russes), e na ópera (Nova Iorque, Filadélfia, Chicago e Londres). Responsável pela cenografia de *As viagens de Gulliver*, espectáculo estreado em 1907 no Teatro D. Amélia, em Lisboa [https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Paquereau].
- ⁴⁷² Gaetano Carrancini, cenógrafo italiano radicado no Brasil a partir de 1885/1886, destacando-se-lhe o trabalho nas mágicas e na revista [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Carrancini].
- ⁴⁷³ LEAL 1920: 93.
- ⁴⁷⁴ Despesas, também denominadas “diárias” que incluem gastos com autorizações oficiais, direitos de autor, iluminação, aluguer do espaço e do guarda-roupa, ordenado dos artistas, técnicos do palco e demais

trabalhadores do teatro (assistentes de camarim, porteiros), bem como despesas relativas à publicidade (cartazes e afixação) e segurança do teatro (bombeiros e polícia), entre outras [BASTOS 1908: 52].

⁴⁷⁵ LEAL 1923: 230. Na revista *Pé de dança*, em cena no Éden Teatro em 1921, «os primeiros trezentos e tantos escudos que se vendem na bilheteira são cativos dos vários proprietários do encenado teatro.» [Ibidem, 142].

⁴⁷⁶ «Teatro! O que vai por dentro dele, com os seus quinze proprietários e sete secretários!» [Ibidem, 164].

⁴⁷⁷ Ibidem, 152.

⁴⁷⁸ OLIVEIRA 2010: 34.

⁴⁷⁹ ABREU 2011: 252.

⁴⁸⁰ Luís Galhardo é condecorado no dia 11 de Janeiro de 1920, no Teatro Nacional, com a Comenda de Cristo, a qual, extinta com a implantação da república, é restabelecida, juntamente com as ordens antigas nobiliárquicas, durante a ditadura sidonista (a 1 de Dezembro de 1918), “destinada a premiar os serviços relevantes de nacionais ou estrangeiros prestados ao país ou à humanidade, tanto militares como civis”. No discurso proferido, «o doutor Júlio Dantas enaltece as qualidades de Luís Galhardo e evoca os nomes de Francisco Palha e do Visconde S. Luiz Braga.» [Anon., «Teatros e cinemas – Homenagem a Luís Galhardo no Teatro Nacional», in: *A Capital* (11-01-1920, nº 3430)].

⁴⁸¹ LEAL 1923: 128-129.

⁴⁸² «Este teatro ligeiro que tem música e pernas ao léu e que usa de um lirismo que se parece tanto com o Lirismo como um ovo se parece com um espeto – é a melhor, a mais flagrante prova da decadência do teatro português. Não é uma coisa que faça encolher os ombros ou provoque um sorriso de desdém, é muito simplesmente uma coisa que irrita pela pobreza de sentimento, pela convicção falsa do que exprime, pela pretensão safada que tem de ser generosa e nobre. Está muito longe de ser um espectáculo que distraia – porque é apenas um espectáculo que humilha. Os povos não têm só os governos que merecem – têm também o teatro que os caracteriza.» [Mário de Almeida⁴⁸², in: «Ontem e hoje», *A Capital* (?-?-1918), apud: LEAL 1920: 144].

⁴⁸³ Entre os citados, o Teatro da Rua dos Condes e o Rossio Infantil [BASTOS & VASCONCELOS 2004: 28].

⁴⁸⁴ Álvaro de Lima, in: *A Capital* (s.d.), apud: LEAL 1920: 133.

⁴⁸⁵ Consultar: Flurin, René; *Histoire de Cauterets: des origines a nous jours*, Éditions Créer, 1999, p. 446.

⁴⁸⁶ Drama litúrgico em dois quadros, estreado em 1897 no théâtre de la Renaissance, de Paris, e protagonizado por Sarah Bernhardt.

⁴⁸⁷ «– Vais amanhã ao *Oedipe*?/ – Não, só arranjei *fauteuil* bom para o *Samaritaine*. E tu?/ – Eu tenho bons lugares para ambos os espectáculos.» [ROSA 1917: 41-42].

⁴⁸⁸ Encontrámos publicitados na internet uma série de postais para venda referentes a apresentações no Teatro da Natureza de Cauterets, os quais cotejámos à descrição de Rosa. Embora não datados, têm em comum a referência a actores (Mounet-Sully e Weber) ou ao repertório (*Samaritaine*).

⁴⁸⁹ ROSA 1917: 44.

⁴⁹⁰ Com o advento da Grande Guerra, o Teatro da Natureza, na Europa, perdeu a força inicial [FERREIRA 2013: 38].

⁴⁹¹ ABRANCHES 1947: 274.

⁴⁹² Augusto Pina (1872 – 1938). Entre outras atribuições, pintor, cenógrafo, ilustrador, também professor de Cenografia no Conservatório, a partir de 1914.

⁴⁹³ Além de Adelina Abranches e de Alexandre de Azevedo, integram o elenco Bárbara Volckart, Luz Veloso, Aura Abranches, Alfredo Ruas, Teodoro Santos, Lopo Pimentel, Pinto Costa [ABRANCHES 1947: 42], Paz Rodrigues, Massas, Pinto Quartin, Rafael Marques, Tomás Vieira e Manuel Pina [FERREIRA 2013: 72, 114-115].

⁴⁹⁴ ABRANCHES 1947: 272.

⁴⁹⁵ Ibidem, 273.

⁴⁹⁶ FERREIRA 2013: 66.

⁴⁹⁷ Declarações de Alexandre de Azevedo numa entrevista a *A Capital – Diário Republicano da Noite* (04-04-1911), citado por Ibidem, 47.

⁴⁹⁸ Ibidem.

⁴⁹⁹ Conferência proferida pelo Dr. Cunha Moura [Ibidem, 66].

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ ABRANCHES 1947: 273.

⁵⁰² FERREIRA 2013: 75-76.

⁵⁰³ Ibidem, 80.

⁵⁰⁴ Designadamente, no último espectáculo, composto de *Palêmon e Palhaços*. [Ibidem, 81].

⁵⁰⁵ Espectáculo composto de *Merlim e Veviana*, *Cântico dos Cânticos – Sulamita* e *Bodas de Lia*, numa vontade de se “juntar vários textos poéticos num só bloco” [Ibidem, 81].

- ⁵⁰⁶ Ibidem, 81.
- ⁵⁰⁷ Ibidem, 80.
- ⁵⁰⁸ Ibidem, 79.
- ⁵⁰⁹ ABRANCHES 1947: 273.
- ⁵¹⁰ Ibidem, 274.
- ⁵¹¹ Sobre esta experiência e as suas implicações consultar: Marta Metzler, *O Teatro da Natureza: História e Ideias*. S. Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- ⁵¹² Cf.: FERREIRA 2013: 84-86.
- ⁵¹³ Mesmo de espaços fechados, a exemplo do palco do Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian cujo fundo se pode abrir para a vista sobre lago e jardim circundantes.
- ⁵¹⁴ ROSA 1915: 312.
- ⁵¹⁵ Na récita de 1902, o repertório vicentino, à excepção de *Visitação ou Monólogo do Vaqueiro*, é apresentado numa compilação de excertos de *Lusitânia* (Todo o Mundo e Ninguém), *Juiz da Beira* (Preguiçoso), *Triunfo do Inverno* (Velha Namorada), *Maria Parda*, e cenas de *Feira e Cananeia*. Entre o elenco nomeado figuram Lucinda e Lucília Simões, Adelina Abranches, Maria Falcão, Taborda, João Rosa, Cristiano de Sousa, Chaby Pinheiro, Henrique Alves e o próprio Augusto Rosa. Apresentado a um “público escolhido, intelectual”, que encheu a sala, o espectáculo é assinalado como “um grande êxito” [ROSA 1915: 311-313]. Embora Rosa, na detalhada referência ao programa do espectáculo, não mencione o excerto de *Maria Parda*, apresentado por Abranches, encontrámos noutra fonte a seguinte indicação: «Encarnou Maria Parda Adelina Abranches, que já estudara o papel quando foi do centenário do teatro português, em 1902.». [Manuel de Sousa Pinto, «III. Um serão vicentino no República (15 de Janeiro)», in: *A Máscara – Arte, Vida e Teatro* (20-01-1912, nº1), p. 21. Disponível on-line: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AMascara/N01/N01_item1/P23.html]. Na mesma época de 1901/1902, o Teatro Nacional assinala igualmente a comemoração registando-se, pelo menos, a apresentação de *Alma e Inês Pereira* [Ver CETbase].
- ⁵¹⁶ Um periódico da especialidade avança a data de 18 de Dezembro de 1911. O artigo é acompanhado de fotos dos actores no palco [Anon. «Teatro [da] República – Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente, adaptado por Lopes Vieira, representado no dia 18 de Dezembro», in: *O Palco: revista teatral*, Ano I, nº 1, 05 de Janeiro de 1912, p. 8].
- ⁵¹⁷ Ibidem, 339.
- ⁵¹⁸ Há referências à apresentação de *Visitação* no Teatro Nacional, na época de 1909-1910, vertida para o português por Lopes Vieira, acompanhada de uma conferência organizada pelo autor. [vc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/.../file.html].
- ⁵¹⁹ ROSA 1915: 313. Entre as adaptações, refere a publicação do *Auto da Barca do Inferno*, «(...) admiravelmente adaptado à cena moderna, sem perder em nada o seu sabor clássico, ofereceu-me um exemplar.» [Ibidem, 340].
- ⁵²⁰ Ibidem, 313.
- ⁵²¹ Ibidem, 340.
- ⁵²² *A Barca do Inferno* conta com Augusto Rosa no Diabo, acompanhado de Adelina na Brízida Vaz, Aura Abranches no Anjo, Chaby Pinheiro no Juiz, Alexandre de Azevedo no Fidalgo, Pinto Costa no Onzeneiro, António Sarmento no Sapateiro, Henrique Alves no Parvo, Carlos de Oliveira no Frade, Tomás Vieira no Enforcado, Rafael Marques e Lopo Pimentel, respectivamente, no 1º e 2º Cavaleiros de Cristo, e Manuel Pina no Companheiro do Diabo.
- ⁵²³ «(...) quis eu próprio compor o figurino (...)» [Ibidem].
- ⁵²⁴ «Augusto Rosa, o mano Augusto, como todos lhe chamavam (porque era assim que o grande João Rosa tratava sempre o irmão) (...)». [ABRANCHES 1947: 189].
- ⁵²⁵ ROSA 1915: 314.
- ⁵²⁶ ABRANCHES 1947: 264.
- ⁵²⁷ *A Máscara*, op. cit., p. 21.
- ⁵²⁸ Ibidem, 22-23.
- ⁵²⁹ Poemas extraídos de *Os Lusíadas*: IV Canto, lido por Brasão, e, episódio de Inês de Castro, por Rosa, que lê, também, da obra lírica, *A uma senhora rezando por [umas] contas*.
- ⁵³⁰ Designadamente, os poemas *Primavera* e *Corte na aldeia*, lidos por Ângela Pinto.
- ⁵³¹ ABRANCHES 1947: 264.
- ⁵³² Cf.: «Ora venha o caro à ré», in: Cardeira Villalva, *Inferno*, Lisboa: Quimera, col. Vicente, 1993, p. 6.
- ⁵³³ ROSA 1917: 63-74.
- ⁵³⁴ PINHEIRO 1929: 400.
- ⁵³⁵ Ibidem, 401-402.
- ⁵³⁶ Encontrámos duas referências na Biblioteca Nacional, nenhuma delas, contudo, associadas ao S. P. N., mas ao Ministério da Educação, a saber: *Centenário de Gil Vicente (1537-1937): livro em que se contém*

as obras do poeta representadas nas *Récitas Vicentinas, de Gala, Escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das Palavras que então foram ditas, e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional* / preparado pelo Commissariado do Governo junto do Teatro Nacional Almeida-Garrett. [Lisboa]: Ministério da Educação. 1937. *Centenário de Gil Vicente: 1537-1937*. Lisboa : Ministério da Educação Nacional, 1937.

⁵³⁷ ABRANCHES 1947: 274.

⁵³⁸ A estreia da companhia no Porto é referida a Julho de 1912, encontrando-se ainda em funções em Outubro do mesmo ano [Anon. «Teatro Aveirense», in: *A Liberdade – Republicano Democrático* (Aveiro, 31-10-1912, Ano 2º, nº 90), p. 4. Por sua vez, Adelina situa-a no ano de 1913 [ABRANCHES 1947: 277].

⁵³⁹ Simplício, «Crónica», in: *Cine-Revista* (01-07-1912, nº 3), p. 47.

⁵⁴⁰ ABRANCHES 1947: 277.

⁵⁴¹ *Ibidem*, 275.

⁵⁴² «Manuel de Figueiredo escreveu canções para Aura cantar no final dos espectáculos, ideia de Alexandre de Azevedo, cantando os dois, também, canções de Fernando Moutinho, «(...) outro inspirado compositor nortenho, que chegámos a levar ao Brasil como *colega* de teatro, visto que entrava em cena com Azevedo e Aura para os acompanhar ao piano quando cantavam as suas canções.» [Ibidem, 278].

⁵⁴³ Ver entrevista a Alexandre de Azevedo, in: *O Palco: revista teatral* (20-01-1912, Ano I, nº 2), p. 24. «(...) movimento levado a efeito por Alexandre de Azevedo, Simões Coelho, Aura Abranches e outros, nos “finais de festa” incluídos nos programas de Grand-Guignol, então no Sá da Bandeira.», in: *Orfeão – 45º Aniversário da Fundação do Orfeão Académico e 20º do Orfeão da Universidade do Porto*, (s.d.), pp. 4-5.

⁵⁴⁴ Anon., «Teatros – De Portugal, Porto, 05-11-1912», in: *O Século* (Rio de Janeiro, 29-11-1912, Ano VII, nº 1932), p. 2. [disponível em: memoria.bn.br/pdf/per224782_1912_01932.pdf].

⁵⁴⁵ No elenco da companhia que se apresenta no Porto, a distribuição das personagens é a seguinte: Luciano de Castro (Presidente do Clube); Luís Soares (Calville), Alexandre de Azevedo (jornalista Herbert Forbes), Ernesto Portulez (Professor Triggs), Simões Coelho (Dr. Owens), Bandeira de Melo (Gurnbridge) e João Silva (Archibald) [Ibidem].

⁵⁴⁶ Títulos originais e autores, por ordem de enunciação: *Le délégué de la troisième section*, drama em dois quadros de Charles Garin (1910); *Lui!*, peça em um acto de Oscar Metenier (1897); *La dernière torture*, drama em um acto de André de Lorde e Eugène Morel (1904); *Les nuits de Hampton Clube*, drama de André Mouëzy-Éon e Paul Armont, a partir de *Suicide Club*, de R. L. Stevenson (1907/1908); *L’homme qui a vu le diable*, de Gaston Leroux (1912); *La dormeuse*, peça em dois actos de André de Lorde (1901).

⁵⁴⁷ Anon. «Teatro Aveirense», in: *A Liberdade – Republicano Democrático* (Aveiro, 31-10-1912, Ano 2º, nº 90), p. 4.

⁵⁴⁸ ABRANCHES 1947: 274.

⁵⁴⁹ Deste grupo, refere os músicos e compositores Pedro Blanco, Manuel Figueiredo, Fernando Moutinho; o escultor Teixeira Lopes e o seu sobrinho, José Marcel, o empresário teatral Arnaldo [Moreira da] Rocha Brito, o jornalista Mário Figueiredo, e o poeta Lopes Vieira, entre outros [Ibidem, 278-279].

⁵⁵⁰ No final de Agosto de 1913, o Teatro Garrett da Póvoa do Varzim acolhe espectáculos da companhia de Grand-guignol [www.wikiwand.com/pt/Teatro_Garrett].

⁵⁵¹ No original, *La petite chocolatière*, peça estreada no Théâtre de la Renaissance, em 1909.

⁵⁵² Da sociedade artística fazem parte Inácio Peixoto, Carlos Santos, Augusto de Melo, Joaquim Costa, Mendonça de Carvalho, João Calazans, Eduardo Raposo, Palmira Torres, Maria Matos e Jesuína Motilli, entre os nomeados.

⁵⁵³ Anon. «Teatro da República – Grand-guignol», in: *Brasil-Portugal: Revista Quinzenal Ilustrada* (16-08-1912, Ano 14, nº 326). Disponível em linha.

⁵⁵⁴ Com a seguinte distribuição: Inácio Peixoto (Velho Cardíaco); Carlos Santos (Jornalista); Augusto de Melo (Presidente do Club); Joaquim Costa (Lord Borracho) [Ibidem].

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Em linha: hemerotecadigital.com.lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1912/N1211_master/N1211.pdf.

⁵⁵⁷ Repórter X, pseudónimo de Reinaldo Ferreira.

⁵⁵⁸ Refere-se a um dos primeiros campos de concentração do regime nazi, a funcionar desde 1937, perto de Weimar.

⁵⁵⁹ Apud: <http://www.grandguignol.com/history.htm>. Tradução nossa.

⁵⁶⁰ PINHEIRO 1929: 349.

⁵⁶¹ Integram o elenco Ângela Pinto, Emília de Oliveira, Etelvina Serra, Cinira Polónio, Júlia Silva, Maria Clementina, Beatriz Abilas, Josefa Loriente, Paz Rodrigues, Maria Lagoa, Alda Verdial, Judite de Sousa, Elvira Bastos, Carminda Augusta (mais tarde, Carminda Pereira), Ferreira da Silva, Carlos Santos, Teodoro Santos, Tomás Vieira, Artur Duarte, Artur Silva, Pedro d’Assunção, Mário Viana, Vital dos Santos, Salvador Costa e António Pinheiro (“e eu, como director de cena, ensaiador e actor”) [Ibidem, 349-350].

- ⁵⁶² Com a seguinte distribuição: Ângela Pinto (Princesa Gina), Emília de Oliveira (Condessa de Granviers-Charlieu), Etelvina Serra (Josefina Teroín), Ferreira da Silva (Príncipe Frantz Rodolfo de Salicz Karlsburgo), Carlos Santos (Henrique Virey), António Pinheiro (Strech), Teodoro dos Santos (Príncipe Rodolfo, irmão de Frantz), Tomás Vieira (Ephim Jouk), Joaquim de Oliveira (Flamine), Duarte Costa (Wiuzel), Francisco Sena (Miahr), José Sequeira (Um larápio) [*A Capital* (18-10-1919, nº 3348), p. 2].
- ⁵⁶³ Armando Ferreira, «Teatros e cinemas. Primeiras representações», in: *A Capital* (19-10-1919, nº 3349), p. 2.
- ⁵⁶⁴ Idem, «Teatros e cinemas. Nota do dia», in: *A Capital* (30-11-1919, nº 3391), p. 2.
- ⁵⁶⁵ Anon. «Teatros e cinemas. Agenda da Semana. Primeira apresentação no Trindade de *Amor supremo*», in: *A Capital* (24-12-1919, nº 3414), p. 2.
- ⁵⁶⁶ Entre outros, refere-se Cinira Polónio, Carlos Santos, Ferreira da Silva, Teodoro dos Santos, Tomás Vieira e Artur Duarte.
- ⁵⁶⁷ Armando Ferreira, «Teatros e cinemas. Primeiras e reposições», in: *A Capital* (27-12-1919, nº 3416), p. 2.
- ⁵⁶⁸ Declarações de Augusto Pina, in: *A Capital* (22-11-1919, nº 3383), p. 2.
- ⁵⁶⁹ João Luso, «De relance – Trindade», in: *Jornal dos Teatros* (15-02-1920).
- ⁵⁷⁰ Armando Ferreira, «*O mercador de Veneza* – Shakespeare, o génio, a obra, o teatro», in: *A Capital* (03-02-1920, nº 3452), p. 1.
- ⁵⁷¹ Firmin Gémier (1869 – 1933), actor e encenador francês. A partir de 1892, trabalha no Théâtre Libre de André Antoine, dirigindo-o entre 1906 e 1919. Intérprete de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, no Nouveau Théâtre de Lugné-Poe. Em 1920 funda, em Paris, o Théâtre National Populaire [https://fr.wikipedia.org/wiki/Firmin_G%C3%A9mier].
- ⁵⁷² Armando Ferreira, «*O mercador de Veneza* – Shakespeare, o génio, a obra, o teatro», in: *A Capital* (03-02-1920, nº 3452), p. 1. O elenco é composto de Ferreira da Silva (Shylock), Etelvina Serra (Portia), Teodoro dos Santos (Gratiano), Artur Duarte (Lorenzo), Maria Clementina (Nerissa), Carlos Santos (Bassânio), António Pinheiro (Antonio), Herculina do Carmo (Jessica), Mário Santos, Tomás Vieira, António Antunes (Mendigos e Judeus).
- ⁵⁷³ [Sempre O Mesmo, «Primeiras representações: Trindade», in: *Eco Artístico – Revista de Teatros e Musical* (Fevereiro de 1920), pp. 7-8].
- ⁵⁷⁴ João Luso, «De relance – Trindade», in: *Jornal dos Teatros* (15-02-1920).
- ⁵⁷⁵ Armando Ferreira, «*O mercador de Veneza* – o desempenho, os cenários, o guarda-roupa, a encenação», in: *A Capital* (04-02-1920, nº 3453), p. 1.
- ⁵⁷⁶ Ibidem.
- ⁵⁷⁷ João Luso, «De relance – Trindade», in: *Jornal dos Teatros* (15-02-1920).
- ⁵⁷⁸ Sempre O Mesmo, «Primeiras representações: Trindade», in: *Eco Artístico – Revista de Teatros e Musical* (Fevereiro de 1920), pp. 7-8.
- ⁵⁷⁹ João Luso, «De relance – Trindade», in: *Jornal dos Teatros* (15-02-1920).
- ⁵⁸⁰ Ibidem.
- ⁵⁸¹ Do restante elenco fazem parte: Francisco Sena, Duarte Costa, Pinto Júnior, Alfredo Alves, Mário Viana, Artur Silva, José Sequeira, Raquel de Almeida, Judite de Sousa, Josefa Lorient, Ricardina Maia, Idalina Passos, Alice de Carvalho, Rebelo de Almeida, Diogo Teixeira e Alfredo Guerra.
- ⁵⁸² *A Capital* (19-02-1920, nº 3466).
- ⁵⁸³ Armando Ferreira, «*O mercador de Veneza* – o desempenho, os cenários, o guarda-roupa, a encenação», in: *A Capital* (04-02-1920, nº 3453), p. 1.
- ⁵⁸⁴ De 12 a 15 de Fevereiro, de sábado a terça-feira de Carnaval, a companhia apresenta *O Morgado de Fafe*, de Camilo Castelo Branco, e *Bonecos de trapos*, comédia lírica de Antonio Paso, adaptada por Marçal Vaz e Xavier Magalhães. *O Mercador de Veneza* retorna ao palco a 19 de Fevereiro de 1920 [*A Capital*, 11 e 18-02-1920].
- ⁵⁸⁵ Anon., «*O mercador de Veneza*», in: *A Capital* (18-02-1920), p. 2.
- ⁵⁸⁶ Anon., «Teatros e cinemas – Primeiras e reposições», in: *A Capital* (18-03-1920, nº 3494), p. 2.
- ⁵⁸⁷ Peça já levada à cena, no Teatro da Trindade, em 1916.
- ⁵⁸⁸ Armando Ferreira, «Balanço da época passada», in: *A Capital* (08-07-1920, nº 3569), p. 2.
- ⁵⁸⁹ PINHEIRO 1929: 350.
- ⁵⁹⁰ Referindo-se à primeira tentativa de entrada para o T. da Trindade, supomos que na época de 1887/1888: «(...) mas Francisco Palha ofereceu-me 12\$000, o que para mim equivalia a uma despedida./ Não aceitei e soube depois que a causa daquela oferta foram intrigas do barítono Bensaúde, que lhe dissera que eu era uma estroina e que tocava guitarra no camarim./ Uma refinada mentira, porque eu nem tocar sabia, só mais tarde aprendi (...)» [BLASCO 1908: 80].
- ⁵⁹¹ Refere-se ao Verão de 1918 e à recusa da proposta de ensaiar a revista *Zé da Castanha*: «– Então, que tal lhe pareceu a peça?/ – Uma borracheira! Acho que abrem mal com essa peça que não tem ponta por

onde se lhe pegue./ – Que importa! A empresa gostou dela e vai montá-la com luxo – disse-me ditatorialmente o Sr. António de Macedo./ Vi logo, pelo rodar da carruagem que tinha pela minha frente um... grande empresário! – Monte-a, então! Eu é que não a ensaio./ E não ensaiei./ E ficámos apresentados e conhecidos, *simpaticamente, reciprocamente*./ (...) / Meu dito, meu feito./ A peça caiu redondamente.» [PINHEIRO 1929: 346-347].

⁵⁹² Peça em 4 actos e um epílogo atribuída a Allen-Perkins, com tradução de Carvalho Mourão e Ruy Godoy [*A Capital* (23-10-1920)].

⁵⁹³ Álvaro Lima, «Os teatros de Lisboa: uma farsa e uma peça policial no Ginásio e no Trindade», in: *A Capital* (23-10-1920, nº 3674), p. 1.

⁵⁹⁴ Peça em 4 actos, estreada em 1891, cujo tema é o da violência no processo da Revolução Francesa.

⁵⁹⁵ Armando Ferreira, «Teatros e cinemas – Nota do dia – Dizíamos nós», in: *A Capital* (14-04-1921, nº 3756), p. 2.

⁵⁹⁶ Jaime de Victor, citado por Ruy de Veras, «Vida teatral: a propósito de Paulo Bourget e de *O emigrado*», in: *A Capital* (15-04-1921, nº 3757), p. 1.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ Armando Ferreira, «Teatros e cinemas – Nota do dia – Dizíamos nós», in: *A Capital* (14-04-1921, nº 3756), p. 2.

⁵⁹⁹ Armando Ferreira, «Teatros e cinemas – Primeiras e reposições – Teatro da Trindade», in: *A Capital* (16-04-1921, nº 3758), p. 2.

⁶⁰⁰ A estreia da peça, traduzida por Eduardo Garrido, teve lugar no T. D. Amélia em Novembro de 1900.

⁶⁰¹ *A Capital* (20-04-1921, nº 3761), p. 2.

⁶⁰² Anon., «Teatros e cinemas – Noticiário – Entre nós», in: *A Capital* (25-04-1921, nº 3765), p. 2.

⁶⁰³ O Homem que Passa, «Teatro – Nota do dia», in: *A Capital* (21-11-1921, nº 3933), p. 2.

⁶⁰⁴ Um dos títulos de imprensa de grande circulação na época, *A Capital*, anuncia uma única vez o projecto numa nota discreta, publicada no dia 31 de Dezembro de 1923.

⁶⁰⁵ Entre os actores, referem-se os seguintes: António Pinheiro e Amélia Pereira (*Velho da Horta*); Maria de Vasconcelos e Mário Santos (*Duplo embuste*); Lucília Simões, Erico Braga e Amélia Pereira (*O pequeno Eyolf*) [O Homem que Passa, «Teatro – Nota do dia», in: *A Capital* (21-11-1921, nº 3933), p. 2].

⁶⁰⁶ Informação constante na nota de anúncio do espectáculo, in: *A Capital* (31-12-1924), p. 3.

⁶⁰⁷ Viriato Lobo.

⁶⁰⁸ PINHEIRO 1929: 358.

⁶⁰⁹ Ibidem.

⁶¹⁰ FADDA 2017: 33.

⁶¹¹ Reposição estreada no dia 18 de Junho de 1921.

⁶¹² A peça estreia no Teatro República a 13 de Abril de 1917 [Acácio de Paiva, «Teatro português», in: *Ilustração Portuguesa* (23-04-1917, II Série, nº 583).

⁶¹³ Amélia Rey Colaço, citada por PAVÃO 2015: 17.

⁶¹⁴ Assinado por Vitoriano Braga, Carlos Selvagem, João Correia de Oliveira e Alfredo Cortez. O manifesto surge na sequência dos ataques a *Bodas de Ouro*, de Vasco Mendonça Alves, estreado a 17 de Maio de 1923, no Teatro Apolo [FADDA 2017: 39].

⁶¹⁵ Sobre a encenação da peça, consultar: Ibidem, 37-38.

⁶¹⁶ Não confundir com António de Macedo. A propósito do contrato no Teatro Apolo, o memorialista afirma: «Pois, apesar da amizade e da estima pessoal e artística que dedicava e que me ligava a Lucília Simões, aos meus alunos e a todos os artistas que faziam parte da sua companhia, em Setembro de 1924, despedi-me [da C.^a Lucília Simões] e fui-me embora./ Porquê?/ Questões de dinheiro.../ Contos largos.../ Ingressei, então em Outubro desse mesmo ano na Companhia do Teatro Apolo, dirigida por Jorge Grave, começando o contrato que me tinha sido oferecido, com a duração de doze meses e com mais um conto de réis mensal, ou sejam, doze contos anuais, só pelo cargo de ensaiador.» [PINHEIRO 1929: 414]. A esta opção não teriam sido alheias dificuldades de ordem financeira, mormente espoletadas pelo processo de aquisição de uma casa em Vila Fria: «O final do ano de 1924 foi um dos mais tormentosos da minha vida económica./ Uma aspiração de ordem material – uma casa! – acarretou-me desgostos sobre desgostos, dificuldades sobre dificuldades insuperáveis, e a 30 de Dezembro de 1924 eu estava exausto de canseiras, de lutas, de pedidos, de súplicas, de recusas e de indiferenças!» [Ibidem, 417].

⁶¹⁷ Ibidem, 421.

⁶¹⁸ A companhia de Adelina Abranches leva *O lodo* ao Porto, em 1926, e, posteriormente, em digressão a várias cidades do país [FADDA 2017: 38].

⁶¹⁹ No original, *Amoreuse* (1891), comédia em 3 actos de Georges de Porto-Riche, tradução de Mendonça de Barreto, estreada a 2 de Julho de 1925.

⁶²⁰ No original, *La femme fatale* (1920), comédia em 3 actos de André Birabeau, tradução de Esculápio e Carlos Ferreira, estreada a 10 de Julho de 1925.

⁶²¹ No original, *La malquerida* (1913), de Jacinto Benavente, tradução de Júlia Escórcio, estreada a 3 de Agosto de 1925.

⁶²² «Também por este tempo, ao lado do Avenida, um pouco mais acima, numa sala do Tivoli, fazia-se a tentativa – Teatro Novo – sob a direcção de António Ferro, que abortou e faliu!» [PINHEIRO 1929: 423].

⁶²³ Publicidade citada por José Camões e Maria Jorge, apud: «Teatro Novo», in: *Modernismo: Arquivo teatral da Geração de Orfeu*, 2017 [https://modernismo.pt/index.php/t/763-teatro-novo].

⁶²⁴ «(...) António Ferro, que pretende ser um novo, escritor do livro, crítico de há meses, sem passado teatral, com uma obra representada uma vez, antes de abrir o seu Teatro Novo, vem para os jornais, arrogantemente, dar conselhos, deprimir velhas formas, quase agredir, e chega-se à primeira representação, à *avant-première*, por convites, e prega uma descompostura a todos os seus convidados que, só por viverem num meio (é preciso dizê-lo) em que a cobardia é colectiva, deixaram que ele acabasse, sem protestarem de viva voz contra o seu exórdio irreverente.» [Mário Duarte, in: *De Teatro* (Junho de 1925, nº 33), citado por OLIVEIRA 1950: 133].

⁶²⁵ Publicação constante da bibliografia final.

⁶²⁶ Tradução de Luís Figueira.

⁶²⁷ O espectáculo teve a colaboração cenográfica de Leitão de Barros, José Pacheco e Almada Negreiros; o telão é de Mário Eloy.

⁶²⁸ Do elenco de *Knock* fazem parte Luz Veloso, Gil Ferreira, Ema de Oliveira substituída depois por Raquel Moreira, Carlos de Abreu, Amélia Trajano, José Gabinete, Barroso Lopes, Aurélio Ribeiro, Carlos Barros, Joaquim Miranda, Regina Montenegro, Irene Benamor e João de Almeida [OLIVEIRA 1950: 108-112].

⁶²⁹ Matos Sequeira, in: *O Mundo* (s.d.), citado por OLIVEIRA 1950: 121-122.

⁶³⁰ Note-se, neste sentido, a crítica de Joaquim de Oliveira à encenação de Louis Jouvet [OLIVEIRA 1950: 149-153]. Cf.: Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (ed.), «António Ferro, José Pacheco and Teatro Novo», in: *Portuguese Modernism: Multiple Perspectives in Literature and Visual Arts*, London: Legenda, 2011; Rita Duarte Correia, «Um teatro novo? Sobre o projecto de António Ferro», in: *Sinais de Cena* (Dezembro de 2005, nº 4), pp. 125-128.

⁶³¹ Tradução de Teresa Leitão de Barros.

⁶³² O espectáculo é ensaiado pelo actor Gil Ferreira. Para além deste actor integram o elenco Luz Veloso, Carlos de Oliveira, Joaquim Miranda, Carlos Abreu, Aurélio Ribeiro, António Mendes, Amélia Trajano, Regina Montenegro, Maria Cristina, e Rego, entre os nomeados [J. O. «As “premières” – A peça de Pirandello *Uma verdade para cada um*, no Teatro Novo», in: *Diário de Lisboa* (27-06-1925, 5º ano, nº 1292), p. 5]. O telão e os cenários são de Eduardo Malta. É com este espectáculo que se apresenta pela primeira vez em Portugal o autor em língua portuguesa, introduzido entre nós, em 1923, na versão original, pela companhia de Dario Nicodemi, em Lisboa, com *Sei personaggi in cerca d'autore* [Rita Marnoto (coord.), *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, pp. 6, 124; https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/43327/1/Pirandello.pdf].

⁶³³ Citações de Júlio Dantas in: *Diário de Notícias* (21-04-1925).

⁶³⁴ Avelino de Almeida, in: *O Século* (s.d.), citado por OLIVEIRA 1950: 126.

⁶³⁵ Álvaro Lima, in: *A Tarde* (s.d.), citado por OLIVEIRA 1950: 128.

⁶³⁶ Artur Portela, in: *Diário de Lisboa* (s.d.), citado por OLIVEIRA 1950: 130. Cf.: «(...) o produtor intelectual moderno a si mesmo se apresentará como conhecedor profundo, intérprete e avaliador das suas suas próprias produções.» [Ó 1999: 107, 110].

⁶³⁷ Artur Portela, in: *Diário de Lisboa* (s.d.), citado por OLIVEIRA 1950: 131.

⁶³⁸ Companhia com actividade entre 1923 e 1936. Antonio G. Bragaglia (1890 – 1960) funda seguidamente, em 1936, a Compagnia Spettacoli Bragaglia.

⁶³⁹ Referência a um artigo de Joaquim Manso, director do *Diário de Lisboa*, datado do início de 1932: «É o espírito do século XX, substancial e prático, a esmagar o romântico espírito do *estúpido* século XIX. E termina que, desta luta dos dois espíritos provém a decadência manifesta da arte, da literatura, da música, do teatro...» [LEAL 194-: 312].

⁶⁴⁰ Igreja encomendada ao arquitecto Pardal Monteiro, contando com intervenções de pintores e escultores modernistas, a exemplo dos vitrais de Almada Negreiros.

⁶⁴¹ «Vejam se os arquitectos Raul Lino e os irmãos Andrades colaboraram em algumas das disparatadas construções – caixote de cimento armado – erguidas em Lisboa com o consentimento da C.M.L.» [LEAL 1994-: 60]. Refere-se aos irmãos arquitectos Carlos Rebelo de Andrade (1887 – 1971) e Guilherme Rebelo de Andrade (1891 – 1969).

⁶⁴² LEAL 1923: 309.

⁶⁴³ «(...) e perguntámos se não terá o jazz influência no dessoramento craniano?!» [LEAL 194-: 312].

⁶⁴⁴ Ibidem, 46.

⁶⁴⁵ Ibidem, 59.

-
- ⁶⁴⁶ Louis Verneuil, «En parlant de théâtre avec Mussolini», in: *L'illustration – Journal Universel* (17-06-1933, nº 41711).
- ⁶⁴⁷ LEAL 194-: 247.
- ⁶⁴⁸ «Chegámos a apresentar ao engenheiro Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas, as vantagens de um Teatro Municipal, edificado em linhas sóbrias e de sóbria decoração, com defesa para se conseguir [resolver] o problema do preço das localidades, no sentido de possuímos um teatro para o Povo. O Município teria uma excelente fonte de receita, e os artistas uma casa para os acolher quando as circunstâncias, tantas vezes precárias, o exigissem.» [Ibidem, 246-247].
- ⁶⁴⁹ Sem referência à data ou à publicação.
- ⁶⁵⁰ Ibidem, 247.
- ⁶⁵¹ Georges Rodenbach (1855 – 1898), poeta simbolista belga.
- ⁶⁵² Em funcionamento a partir 1907.
- ⁶⁵³ Júlio Dantas, citado por LEAL 194-: 249.
- ⁶⁵⁴ Em 1919, na qualidade de Comissário do Povo para a Educação (Nakomprós).
- ⁶⁵⁵ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874 – 1940).
- ⁶⁵⁶ Yevgeny Vakhtangov (1883 – 1922).
- ⁶⁵⁷ Ibidem, 251.
- ⁶⁵⁸ Alexander Tairov (1885 – 1950).
- ⁶⁵⁹ Ibidem.
- ⁶⁶⁰ LEAL 1923: 133.
- ⁶⁶¹ André-René Lenormand (1882 – 1951).
- ⁶⁶² Júlio Dantas, citado por LEAL 194-: 251.
- ⁶⁶³ LEAL 194-: 99.
- ⁶⁶⁴ Revista estreada em 1907.
- ⁶⁶⁵ Luís d'Oliveira Guimarães (1900 – 1998), jornalista, escritor, também dramaturgo e co-fundador, em 1925, da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, em alternativa à qual foi fundada, em 1956, a Sociedade Portuguesa de Escritores, encerrada em 1965 pelo governo do Estado Novo [<https://terrasdaribeirinha.wordpress.com/category/luis-de-oliveira-guimaraes/>]; [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sociedade_Portuguesa_de_Escritores].
- ⁶⁶⁶ Publicado no vespertino *República* a 14 de Março de 1941.
- ⁶⁶⁷ A pretexto da comemoração do duplo centenário de datas históricas atinentes à fundação (1140) e restauração da independência do país (1640).
- ⁶⁶⁸ No Pavilhão da Honra, projecto do arquitecto Luís Cristino Silva, inaugurado a 29 de Junho de 1940 e demolido após o término da Exposição [Biblioteca de Arte Gulbenkian: <https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/2percurso/pavilhaabrasillisboa>]. A Biblioteca de Arte Gulbenkian disponibiliza em linha uma fotografia do referido teatro [Ver: <https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/item/27>].
- ⁶⁶⁹ «Depois no decorrer dos tempos, Leitão [de Barros] foi triunfando até à realização da celebrada Nau Portugal, que não poucos dissabores e sustos lhe deu; mas vencendo ainda.» [LEAL 194-: 144].
- ⁶⁷⁰ Consultar: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/05/nau-portugal.html>

Parte III - Narrativas da vocação e profissão artística

Genealogias, devir e crises

Uma constante nas narrativas é o relato da vocação artística. O gosto pelo teatro, remontado à infância ou juventude, manifesta-se dominante, sobre todas as outras coisas, ganhando foros de absoluto¹, se não mesmo, de obsessão², “uma ideia fixa”³, “uma ânsia”⁴, uma “paixão”⁵, enfim, “irresistível”⁶. Metaforicamente, não tanto da ordem do divino, mas do mistério – um veneno (“a tarântula do teatro me mordida a valer”⁷), uma bebida mágica (“um filtro misterioso capaz de insuflar nas veias uma paixão ardente”⁸), ou uma doença (“o sarampo do teatro”⁹, “doença certa e fatal”¹⁰).

Os sinais configuradores da vocação patenteiam-se por indicadores como sejam a premência do gosto pelo teatro no quotidiano – enformando as brincadeiras de infância, preenchendo os tempos livres da juventude, interferindo nas actividades que não lhe digam respeito –; o reconhecimento por terceiros do potencial do sujeito; a vontade de aprendizagem e pertença ao meio artístico e respectivas diligências feitas neste sentido; a persistência na tomada de decisão pela profissão face a oposições várias, assumindo os contornos de uma prova iniciática, na ideia de que o sujeito há-de ser “teimoso como todas as vocações verdadeiras”¹¹. Os sinais da vocação são, por vezes, narrados em termos de uma apetência artística que começa por manifestar-se noutros campos, a exemplo da poesia (Isidoro) ou das artes visuais (Leal).

A tomada de consciência da vocação é radicada, ora na valorização da experiência como espectador, ora na valorização da experiência do palco. No caso da experiência do palco, refere-se as primeiras apresentações em ambientes informais, entre colegas de trabalho ou em círculos de amadores, ou, se em idade recuada, em casas particulares, onde se armam teatrinhos de marionetas ou teatros volantes, e se apresentam óperas, peças em um acto ou quadros cómicos; se na ausência de acompanhamento musical, por vezes, com recurso a coplas cantadas a seco. Acções que requerem sempre a cumplicidade dos familiares, dos amigos, conhecidos e vizinhos que formam as plateias e são cúmplices na produção, disponibilizando adereços e guarda-roupa. A validação destes primeiros públicos é bastas vezes anotada como sinal configurador da vocação e do potencial do sujeito. Validação igualmente referida a professores, pais (também actores ou

frequentadores de teatro) e pessoas influentes no meio. A tomada de consciência da vocação é, em geral, relatada em termos de um processo latente até à tomada de decisão, à excepção de Leal que a narra à semelhança de uma epifania (a ideia de ser actor, sugerida pelo reflexo ao espelho).

A persistência na opção pelo teatro face à anatematização social do actor e respectiva profissão, é igualmente um dos sinais configuradores da vocação. A opção artística é tomada, se não combatendo a oposição familiar (nuclear ou alargada) ou do círculo social, pelo menos, contra os planos familiares e os destinos sociais traçados – mesmo se tratando de filhos de actores de renome –, razão pela qual, nem sempre é a primeira opção, iniciando-se o sujeito noutras carreiras; desvio, no entanto, entrevisto como um reforço da vocação artística. Na família nuclear, o pai é geralmente apontado como a principal figura opositora: receado por Lucinda¹², combatido por Mercedes, persuadido por Augusto, e convencido por António Pinheiro; só no caso de Brasão, a mãe é a figura oponente. Confrontando as narrativas de Isidoro e de Abranches, oriundos das camadas populares, às dos restantes memorialistas, pertencentes na sua maioria à burguesia, constatamos que a oposição familiar à opção pelo teatro é, neste último ambiente social, mais manifesta. Além do meio familiar, as oposições podem ser encontradas no meio teatral, a exemplo de Isidoro (subvalorizado pelos sócios do T. do Ginásio), de Brasão (e insistência junto do director da companhia, que não via com bons olhos a opção pela carreira), de Pinheiro (a quem o actor Vale não vaticina um futuro no teatro) e de Leal (despedido, na qualidade de rabulista, do Teatro da Rua dos Condes).

Sinais configuradores da vocação são ainda a vontade de aprendizagem por tudo o que diga respeito ao teatro, por vezes, em franca oposição ao desempenho medíocre noutras actividades, bastas vezes narrando-se a transformação do mau estudante num actor estudioso; bem como, a vontade de pertença do sujeito ao meio artístico, seja na procura de integração no círculo do teatro de amadores, seja no teatro profissional, seja, ainda que rara, na procura de uma formação artística, Conservatório ou lições particulares, se bem que duas memorialistas (Abranches e Blasco) tivessem interrompido os estudos artísticos pela demanda do palco.

O lançamento do actor, momento-chave nas narrativas, é assinalado pela estreia no âmbito profissional. Procedimento que não dispensa a cumplicidade de adjuvantes influentes, sob cuja tutela o candidato é apresentado, recomendado e introduzido num colectivo, podendo este “padrinho” ou “guarda-portão” ser, cumulativamente ou não, um actor de prestígio, um empresário, um dramaturgo, ou, ainda, alguém que, não

pertencendo propriamente ao meio, exerça nele influência (por exemplo, amigos de influentes, sejam intelectuais, industriais ou comerciantes de prestígio).

Além de relações privilegiadas, como seja a pertença a uma família de actores, é ainda relevante, na entrada para o meio, o estatuto social do candidato e o nível de instrução adquirida – duas realidades que se implicam. Neste sentido, os actores memorialistas do *corpus* não dispuseram das mesmas oportunidades, quer no início quer ao longo da sua carreira, embora todos tenham atingido notoriedade. Augusto Rosa¹³, Eduardo Brasão¹⁴ e Mercedes Blasco¹⁵ estrearam-se na qualidade de actores, a última, sem antes ter pisado um palco. Isidoro, Lucinda Simões, António Pinheiro e Carlos Leal, iniciaram o seu percurso no círculo do teatro de amadores, no caso de Pinheiro, incursão complementada pela frequência do Conservatório. Isidoro, José Carlos dos Santos e Adelina Abranches, passaram, pelas funções de comparsa e/ou discípulo, antes de se estrearem como actores¹⁶.

A estreia profissional pode nem sempre ser auspiciosa, na medida em que não se traduz na vinculação laboral do actor, seja pela dispensa ao fim da época (Pinheiro), seja pela falência e efemeridade do colectivo no âmbito do qual o actor se apresenta profissionalmente (Leal), razões enunciadas para se proceder às diligências de uma nova estreia. A entrada do actor no meio profissional depende, assim, de factores como sejam a regularidade da companhia e o prestígio do teatro no âmbito dos quais o actor se apresenta; os públicos que assistem ao evento e a recepção e visibilidade na imprensa; o papel que é distribuído ao actor e se este é passível de o fazer notar nas suas competências; entre os de maior peso. Circunstâncias que relevam, ainda, a importância de protectores ou “padrinhos” directamente envolvidos nas companhias, sejam estes actores mais velhos (servindo, inclusivamente de mediadores na relação do estreante com o meio profissional e com os restantes actores da companhia), sejam estes ensaiadores ou empresários, com influência, não só em aspectos sensíveis à projecção do actor, mas também, com poder para garantir a continuidade no meio profissional. A estreia é, no geral, narrada como um momento triunfal, à excepção de Pinheiro, que a relata como um sucesso ao avesso, sinal dos desafios com que se depara ao longo do percurso artístico, ou mesmo, de Leal, que a teve de repetir. Só Brasão não lhe dá relevância, relativizando o momento perante outros de maior impacto na carreira.

À narrativa da integração na profissão, sucede a narrativa do devir profissional e, com este, dos momentos críticos. As crises podem ser associadas aos processos artísticos e respectiva necessidade de actualização (Isidoro, Simões); às opções de carreira e

vontade de exercício noutros géneros (Isidoro, Blasco); à própria progressão na carreira e falta de oportunidade no desempenho em papéis de maior responsabilidade (Pinheiro); à falta de reconhecimento e valorização do trabalho do actor, no âmbito de companhias em que trabalha (Isidoro, Pinheiro); ao excesso de trabalho, subsequente esgotamento e necessidade de afastamento, ainda que temporário (Isidoro); à doença incapacitante e retirada dos palcos prematura (Santos) ou momentânea (Brasão). Uma das grandes apreensões do actor é o desemprego e correlativa intermitência do trabalho, mormente, aquando da exclusão do circuito dos teatros regulares, seja por ausências do país e estadias prolongadas no Brasil ou na Europa (Simões, Pinheiro, Blasco), seja por desinências com empresários (Pinheiro, Blasco, Abranches), seja, enfim, pela falta de solicitação num meio teatral restrito, pautado pela saturação e pela concorrência, revelando-se o teatro uma actividade artística que depende, no imediato, de um aparato colectivo em grau superior a outras artes que não performativas. O envelhecimento do actor e a retirada atempada dos palcos apresenta-se uma equação de difícil resolução, entendida a arte como uma estruturante da vida, e correspondendo a idade do actor ao vértice da sua experiência artística. Neste sentido, a cessação da actividade pode ser alvo de uma decisão ou resultante de circunstâncias como a doença, no caso de Santos, e a falta de solicitação, no caso de Abranches.

De um modo geral, a revisitação do percurso é pautada, nas narrativas, por um tom eufórico, ainda que reflectindo reveses ou mediada por alguma nostalgia, mormente, quando as memórias são ditadas ou escritas num momento em que o actor já se reformou dos palcos. A excepção vai para as narrativas de António Pinheiro e de Mercedes Blasco, notando-se a evolução de um tom eufórico para um tom disfórico, designadamente, dos primeiros dois volumes para os subsequentes. Pinheiro vai-se definindo como um remador contra a maré das entropias artísticas, pedagógicas, profissionais e sociais, acção adversativa que, não sem uma influência negativa na carreira do actor, alinhava caminhos colectivos em refluxo perante a instituição da ditadura no país, momento da edição do último volume. A revisitação das lutas e dos reveses é, deste modo, pautada por uma relativa falta de reconhecimento e desilusão. Blasco figura-se, no primeiro volume, a actriz predilecta do público masculino *chic*, pioneira no desafio aos costumes do tempo, na vida como no palco, correspondendo este ao “livro da cómica”. No segundo volume, a imagem de actriz caprichosa na juventude aparece já relativizada pela experiência de uma carreira na Europa, e igualmente, pela Grande Guerra, vivenciada a partir da Bélgica, não escondendo destinar-se o livro à publicidade da actriz, ausente do país durante uma

década, bem como a uma esperada integração no tecido teatral, o que não vem a acontecer. Deste modo, os três volumes subsequentes correspondem ao “livro da trágica” e à imagem que nos devolve de atriz maldita.

Passaremos, de seguida, à interpelação das narrativas da vocação e do devir profissional de cada um dos nove actores memorialistas.



Retrato 1 – Isidoro Sabino Ferreira.

Fonte: Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, s.d.

Isidoro Sabino Ferreira

(Lisboa, 03/11/1828 – 23/09/1876)

Na narrativa do nascimento e infância de Isidoro sobressaem dois aspectos. O primeiro, é o de o seu nascimento acontecer num momento em tudo crítico, já pela recente cegueira do pai, já pelo empobrecimento que esta circunstância significava para um operário e a sua família. As condições desfavoráveis em que nasce, levam a que, como novo elemento da família, tenha um tratamento diferenciado dos dois irmãos mais velhos, ficando impedido de frequentar a escola. O segundo aspecto é o de, a estas condições pouco abonatórias, contrapor-se uma criança com uma acentuada vontade de aprendizagem e inteligência cognitiva, bases para a capacidade autodidacta que a fará superar a falta de instrução, não só na aprendizagem dos números e das letras (“num mês, aprendeu a ler”¹⁷), como, mais tarde, da aritmética e do francês: «Em 1855 pediu uma gramática francesa e um dicionário emprestados e, um mês depois, traduziu sem auxílio de mais ninguém *Le gastronome sans argent*, com o título *Sem jantar*.» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 55].

Dada a situação económica familiar de carência, aos onze anos segue o modo de vida do pai, operário, primeiro como aprendiz de chapeleiro¹⁸, depois, de tecelão¹⁹. Deste tempo, destaca-se a manifestação de uma sensibilidade artística no cultivo da poesia, e interferência desta no exercício da actividade laboral, ironizando-se sobre uma das qualidades do futuro artista, precisamente, a de “trabalhador por índole e por vontade”²⁰:

(..) [em 1841] foi aprender o ofício de tecelão para a fábrica de Xabregas, onde deu sinal de tais progressos que os mestres o elogiavam muitas vezes, apesar de terem que o castigar por ser pouco dado ao trabalho, e levar o tempo a ler versos e a estudar a arte métrica, chegara este novo Paturot²¹ à mania de querer ser poeta! [J. César Machado, apud: FERREIRA 1876: 25].

Sem referências à experiência de espectador, Isidoro associa a experiência do palco, com dezoito anos, à descoberta da vocação. Evidencia-se aqui o seu espírito de iniciativa, não só o proponente desta primeira experiência, entre colegas da fábrica, mas também actor e ensaiador, acumulação que virá a verificar-se, mais tarde, na carreira profissional:

No Entrudo de 1846, reuniram-se alguns companheiros da fábrica para dar um *balance*²² e lembrou-se o sr. Isidoro de propor que se representasse duas farsas para a festa ser mais pomposa. Anuíram os colegas, com a condição de que ele desse as farsas e os ensaiasse a eles. Aceitou com júbilo estes dois cargos gloriosos e, nesse mesmo dia, foi debaixo da Arcada do Terreiro do Paço e investigou a biblioteca de Barbante que ali estacionava, e, livre da estante e em arejada independência, comprou, depois de meditação bem empregada, os entremezes *Cai no logro o mais esperto* e *Os dois mentirosos*, que, pelos títulos e por breve leitura de uma ou outra frase, lhe pareceram obras destinadas a uma aceitação merecida. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 25-26].

Da primeira apresentação em público, concertada entre colegas de trabalho, ficara-lhe o desejo de repetir, enunciando-se como motivo principal o retorno positivo do público: «Como foi aplaudido, ficou-lhe logo o desejo de tornar a representar (...)» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 26]. Quando, por mão de um colega, se apresenta, no mesmo ano de 1846, a 13 de Junho, numa réeita de amadores, no Teatro das Escolas Gerais, o interesse pelo teatro é já narrado como uma obsessão, expressa também na avidez de aprendizagem, não só através da leitura de peças, como na atenta observação do trabalho dos actores do Teatro Nacional, onde, no “ardentíssimo”²³ desejo de frequentar os teatros, desempenha funções de comparsa entre 1847 e 1849. Nestes primeiros tempos, ambos os interesses artísticos, poesia e teatro, são conciliados, se não mesmo, potenciados, pela recitação de poemas em teatros particulares, nos entreactos:

Conta o Sr. Isidoro que o efeito que esta réeita [13-06-1846] lhe produziu tocou o incrível, não dormia de noite a pensar no teatro, e durante o dia juntava os companheiros em roda do seu tear e contava-lhes os enredos das peças e as diversas sensações por que tinha passado. Dali em diante, não quis saber mais de poesia, no que fez bem, e empregou toda a sua atenção em ler comédias.

O Arquivo Teatral, publicação antiga que deu em folheto todas as melhores peças do repertório da rua dos Condes (...), foi lido com ânsia por este amador entusiasta da literatura dramática, que fez com estas péssimas traduções uma instrução de comédias e de melodramas, capaz de enlouquecer o demónio! [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 27];

O pior foi que, depois de haver perdido a mania de fazer versos, ganhou a de os recitar, e fez da memória um armazém de poesia (...). Viveu, como não é para

estranhar de tão prendado curioso, numa roda-viva de teatros particulares, onde era instado para preencher os entre-actos. [Ibidem, 29];

Aí [no Teatro Nacional] teve o homem de passar tormentos fabulosos para conseguir ver as peças todas, ora o mandavam retirar dos bastidores e ia para o urdimento, ora saía do urdimento e vinha para os bastidores! Conseguiu ver as peças tantas vezes que as sabia de cor, a ponto de escrever de memória o 1º e 2º actos do *Alcaide de Faro*. [Ibidem, 28].

O “acolhimento auspicioso” quando se apresenta pela primeira vez, a 16 de Julho de 1849, no Teatro de Almada, perante um público pagante, é associado à tomada de decisão em seguir a carreira profissional:

A fortuna é mulher e nunca vai mal o que lhe aproveita os caprichos; o acolhimento auspicioso que ela dera ao artista na primeira vez que se fez ouvir de um público que havia comprado o bilhete era, por assim dizer, uma promessa, uma incitação, uma esperança de que melhores favores lhe reservava o futuro se quisesse segui-la e requestá-la.

O Sr. Isidoro que sem ser nenhum petimetre²⁴, foi, é, e há-de ser sempre um grande namorista da fortuna, entendeu que devia fazer-lhe a corte e tomou aquela récita do teatro de Almada como o primeiro olhar, o primeiro sorriso, a primeira flor que se tira do *bouquet* e se deixa cair para que o preferido a guarde! [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 30]

Refere-se uma ocorrência na vida de Isidoro indicadora da persistência na opção pelo teatro, nomeadamente, o ter sido compelido a alistar-se no exército aquando da Revolta da Maria da Fonte, actividade da qual só se desliga em 1854: «(...) a comoção política de Outubro de 1846, (...) obrigou[-o] a assentar praça em um batalhão nacional. Ainda assim, durante a efectividade do serviço militar, representou algumas vezes em teatros particulares.» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 28]. Durante este tempo, além de acumular o serviço militar com apresentações nos teatros particulares e, na qualidade de comparsa, no Teatro Nacional, estreia-se profissionalmente, como actor escriturado²⁵, no Teatro do Salitre, a 30 de Novembro de 1849, na comédia *Uma fraqueza*²⁶. Na época seguinte (1850/1851), de escriturado passa a societário do colectivo artístico, apresentando-se num repertório de comédias, dramas e farsas. Porém, a confessa

ambição de Isidoro é trabalhar nos teatros principais, com companhias regulares (os chamados “teatros regulares”²⁷), e é na prossecução deste objectivo, bem como da oportunidade de se “adiantar na arte”²⁸ pelo trabalho com actores de renome, que aceita, em Maio 1851, o convite para se apresentar, no Porto e em Lisboa, na companhia de Emília das Neves, em substituição do “excelente” actor Abel. Expectativas, no entanto, goradas, uma vez que não passou de rabulista (de “entregar cartas e anunciar o Sr. Fulano ou o Sr. Beltrano”²⁹). A não validação do actor, no âmbito de uma companhia de actores de renome, é relatada em termos de ocasionar uma crise de vocação que faz com que Isidoro interrompa a carreira artística, voltando ao ofício de tecelão, em Dezembro de 1852. Interregno, contudo, breve, já que, em Fevereiro de 1853, regressa ao palco do Teatro da Rua dos Condes, em substituição do actor Lobão:

Grandes foram as esperanças de se adiantar na arte com esta escritura, não obstante ser por pouco tempo, por ser a primeira vez que era ensaiado por artistas da esfera de Vitorino e de Emília das Neves. Acrescia a esta vantagem, a distinção de haver sido chamado para substituir o excelente actor Abel. Todavia, ou porque não satisfizesse os desejos da empresária, ou porque não lhe caísse em graça, o certo é que tanto ali [Teatro S. João, do Porto] como no teatro de S. Carlos e de D. Fernando, nunca passou de entregar cartas e anunciar o sr. Fulano ou Beltrano.

Perdeu então o gosto pelo teatro, e tratou de trabalhar pelo seu ofício, desengano de que nunca podia representar, porque se persuadia não poder existir merecimento em o actor a quem aqueles dois mestres da cena o não haviam encontrado!... [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 37].

O almejado ingresso no circuito dos teatros principais faz-se em 1853, por intermédio do actor Taborda, que o introduz no Teatro do Ginásio na condição de discípulo e sem auferir ordenado durante seis meses. A mais-valia de trabalhar num teatro regular supera o retrocesso do actor à condição de discípulo, quando já pontuara nos teatros secundários em papéis de galã, a exemplo do Salitre. No Ginásio, estreia-se na comédia *Atrás de uma mulher*, destacando-se, porém, no papel de Manuel-Ferreiro, na paródia de Francisco Palha, intitulada *O andador de almas*³⁰, estreada a 19 de Julho de 1853, a cujo desempenho se deve o ter passado, nesse mesmo mês, a actor escriturado, apesar da oposição cedo encontrada junto de sócios da empresa – circunstância comentada como suficiente para demover uma vocação que não fosse verdadeira. Na prossecução da carreira, a narrativa sublinha a relevância do duplo apadrinhamento, não

só do director da companhia, o actor Taborda, como do ensaiador Pereira, e o estabelecimento de cumplicidades que se repercutem em aspectos fulcrais como a distribuição dos papéis, o realce das qualidades do actor e o próprio ordenado. Circunstâncias evidenciadas pela substituição, em 1855, do referido ensaiador por outro, não nomeado, que, descrente das capacidades de Isidoro, põe-no à prova pela distribuição de papéis contrários à sua índole de baixo-cómico, no intuito de demover a sociedade do Ginásio da intenção de aumentar o ordenado do actor:

Dirigiu-se a casa do actor Taborda que não só é o artista que cada um aplaude de melhor vontade, mas também o homem que cada um procura com melhor gosto, e foi acolhido por aquele com a bondade graciosa e simples que se lhe conhece, recomendando-o logo ao seu colega Pereira, que a esse tempo era ensaiador, com tão bom padrinho era difícil morrer “comparsa” que é pior que morrer “moiro” e o nosso homem debutou imediatamente na comédia *Atrás de uma mulher* que subiu à cena a 7 de Abril de 1853. [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 39];

(...) e na ocasião de fazer ensaio geral da peça [*Atrás de uma mulher*], alguém que lhe era afeiçoado, ouviu dizer a dois sócios do Ginásio, falando dele, que o director Taborda parecia querer transformar o teatro em palco dos bichos e que jamais ensaiador possível conseguiria fazer deste discípulo, de voz de “cana rachada”, homem com jeito para actor!

Isto para menino de mais fracos bigodes, seria caso para logo no ensaio prescindir da récita (...). O Sr. Isidoro, porém, que era teimoso como todas as vocações verdadeiras, insistiu em continuar a carreira (...). [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 40];

Cumpra aqui acrescentar que o progresso e o adiantamento que alcancei no Ginásio foi devido em parte à decidida protecção que me prestou o actor Taborda, chegando a sua generosidade a ponto de dar-me as peças para ler a fim de que eu escolhesse os melhores papéis. [FERREIRA 1876: 42];

O ensaiador que substituiu o meu colega e amigo Pereira, não me era tão afeiçoado, e tratando-se uma noite em assembleia geral da sociedade do Ginásio de se me aumentar o ordenado, declarou que o meu merecimento não era o que parecia, mas sim porque os papéis que me tinham sido distribuídos, até ali, tinham em si os

elementos precisos para se fazerem agradar... que suspendesse a sociedade o seu juízo até à primeira peça que ele distribuísse à sua vontade.

Daí a pouco distribuiu-se a comédia em um acto *Os pretendentes de minha mulher*, em que me foi dado o papel de galã... mas um galã... como se diz em frase de teatro, *sem suco*!

Foi à cena esta comédia em 18 de Agosto de 1855 (...). Estou bem certo que à minha apresentação concebeu ele a esperança de que nesta peça comprometeria o meu pequeno crédito de baixo-cómico, que até ali tinha adquirido com o favor do público e da imprensa!...

Chegado à cena, dei ao meu personagem uma forma inocente e ingénua, tocando ao de leve a tolice... juntei-lhe um tom provinciano, tendo previamente o cuidado de completar a frase nos lugares competentes, substituindo-lhe os ditos soltos pelos termos mais frisantes que usam na província... e, deste modo, correu a peça até ao fim, em contínua gargalhada!...

Naquela mesma noite me constou que, estando-se a falar no êxito da peça na presença do ensaiador, este prometera que, na primeira ocasião que tivesse, me havia de dar um papel em que eu não teria porta para sair, como tinha saído desta!

E não se esqueceu, nem se demorou com a promessa, porque daí a pouco tempo distribuiu a comédia em dois actos, *A marquesa de Breteche*, e encarregou-me do papel de Marquês, um papel inteiramente sério e de alta comédia, sem ponto algum por onde se pudesse torcer-lhe a índole...

Que remédio se não representá-la a sério?... e lá foi!... Pois, apesar das dificuldades que o papel oferecia consegui agradar contra a expectativa de pessoas que me eram menos afeiçoadas.

Este caso deu-se em Outubro de 1855.

Com este desengano, perderam os meus desafeiçoados a esperança de me verem aniquilado deste modo. [FERREIRA 1876: 157-159].

Em 1856, Isidoro deixa-se entrever um actor disputado pelas empresas³¹, trocando, em Dezembro de 1857, o Teatro do Ginásio, onde participara em alguns espectáculos de grande sucesso³², pelo Teatro Variedades (antigo Teatro do Salitre)³³ onde permanece até Junho de 1861, e de cuja direcção faz parte Francisco Palha. Nestes anos, destacam-se as interpretações nas seguintes mágicas e comédias: *Lotaria do Diabo*³⁴, no papel de Abdalah (1857), *O testamento*³⁵ (1858), *Mundo às avessas*, espectáculo de variedades (1858), *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó (1858); *A Coroa de Carlos Magno*, de Joaquim Augusto de Oliveira (1859). Em 1858, é nomeado,

pela primeira vez, ensaiador, função que acumula com a de actor e na qual será referido como mestre de actores que viriam a ganhar relevo, António Pedro, Maggiolly, Joaquim de Almeida, Vidal, Bernardo Arjões, entre outros³⁶. Nesta fase, acusa um descontentamento com as opções de carreira que o confinam ao repertório de baixo-cómico, manifestando o interesse em se exercitar no repertório dito “sério”, género que se traduziria num aumento do prestígio do actor junto do público: «Mas a maledicência, que de tudo se aproveita, começou a imaginar que os horizontes do talento artístico de Isidoro se limitavam ao estreito âmbito da baixa comédia» [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 112]. Neste sentido, pede a Júlio César Machado, reconhecido escritor e seu biógrafo, que lhe escreva uma peça, *Tio Paulo* (1858), na qual se inicia no género:

(...) Isidoro veio encontrar-me e pedir-me que lhe escrevesse uma peça.

Estava descontente com os papéis que tinha, disse-me ele que vivia no desejo de representar uma parte séria.

Uma parte séria?!... exclamei!... O Abdalah da *Lotaria do diabo* numa parte séria?... Mas meu amigo, que tontaria é essa de querer sacrificar-se a um género que não é o seu?...

Assegurou-me que em vez de sacrificio, seria ao contrário, um grande empenho para a popularidade do seu nome porque sentia a consciência de não se perder a si, nem ao papel, por mais dramático que lhe escrevesse. [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 43-44];

Durante o decurso da representação, houve-se com extrema habilidade, e na cena final do drama teve instantes de inquestionável talento dramático em que as lágrimas lhe saltaram espontâneas e veementes. Da parte deste actor, considereei isto um milagre! Isidoro chorar!... Isidoro fazer chorar! Oh! Deus Santíssimo! Como este homem nos tem enganado! Dizia o público que não cabia em si de admiração e que, por mais que abrisse os olhos, não podia descobrir no *Tio Paulo* o sacristão do *Algarismo*³⁷, o legatário do *Testamento* ou o Abdalah da *Lotaria*! [Ibidem, 45].

De 1861 a 1863, sem justificação na narrativa, encontramos-lo, de novo, no Teatro do Ginásio. Desta estadia, refere duas apresentações extraordinárias em língua francesa, nas peças *La corde sensible*, de MM. Clairville e Lambert-Thiboust (com artistas franceses) e *Le directeur et le tenor*, dueto bufo de MM. Claiville e Sylvain Mangeant

(com Taborda); a interpretação no papel de Francisco, na comédia em três actos *Não é com essas!*, tradução do actor José Carlos dos Santos que lhe é dedicada; o desempenho na comédia em um acto *Por um triz* (1863), de Eduardo Garrido, que atingiu oitenta e nove (89) apresentações.

A saída de Isidoro do Teatro Variedades, em 1861, coincide com a mudança na direcção deste teatro e afastamento de Francisco Palha, indigitado, em 1862, comissário do Governo para o Teatro Nacional D. Maria II, ao qual se juntará, em 1863, o actor, que, em 1861, fora já classificado pelo Conselho Dramático do Teatro Nacional – indício de um projecto sem execução imediata, mas que se vem a concretizar passados dois anos. É, pois, sob a protecção de Palha, que Isidoro ingressará no Teatro Nacional, onde permanecerá até 1866; integração que o mesmo revela não pacífica, dado o perfil do actor e respectiva carreira de baixo-cómico (“um actor grotesco”)³⁸, ao qual se mesclam reservas quanto à proveniência social (“um homem intratável, quase um selvagem, incapaz de fazer companhia às senhoras”³⁹). Aqui, desempenha-se no género sério, conversão que revela assistida por uma actualização de aprendizagens nas lições tomadas de Duarte Sá⁴⁰ – admissão pouco comum entre actores que, como Isidoro, tinham já atingido uma relativa notoriedade – destacando do repertório apresentado, *Homens ricos* de Leónidas Vauclin (no papel de Lourenço), *Caturras* de Francisco Moniz, *Paz doméstica*, e, *Coração e arte* (no papel de Voltaire):

O actor porém deixou a maledicência de cara à banda, mostrando quanto valia a sua finíssima inteligência na interpretação primorosa de papéis da alta comédia. [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado*, (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 112];

Há ainda outro segredo a descobrir, e este é ainda muito mais sério!... E, apesar disso, descubro-o sem vergonha e até orgulhoso! Os papéis que eu representei no teatro de D. Maria, e de que tirei o melhor partido, foram explicados e tomados em lição pelo abalizado mestre, o ex.mo sr. Duarte de Sá!...

E já que estou em maré de descobrir segredos, aqui declaro que alguns dos meus colegas, e dos mais considerados, tanto pelo público, como pela imprensa, ali foram também receber lição!... E note-se que eu não faço esta denúncia porque me vexe de ter recebido lições e queira ter companheiros no meu vexame... Faço-o para tributar mais esplêndido louvor ao mestre!» [FERREIRA 1876: 99-100].

É na companhia de Francisco Palha que sai, a 30 de Junho de 1866, do Teatro D. Maria II, para o Teatro da rua dos Condes, onde acumulará a função de ensaiador⁴¹: «Em Dezembro desse mesmo ano [1866], fui encarregado da direcção dos ensaios, lugar que voluntariamente deixou o actor Santos e que eu aceitei, não sem repugnância, por ter de ensaiar artistas tais como Delfina, Santos, E. Adelaide, E. Letroublon, Tasso, e outros...». [FERREIRA 1876: 73-74]. Ensaia e desempenha-se como actor num dos espectáculos de maior sucesso da temporada, *A família Benoiton*⁴². Depois de concluído o edificio, em 1867, a companhia muda-se para o Teatro da Trindade, onde Isidoro, já sem o encargo de ensaiador⁴³, se apresentará, também, num repertório de baixa comédia, regressando, por índole⁴⁴, ao género de eleição, aquele em que sente um maior retorno do público e ao qual se associa preferencialmente:

No teatro normal a sua carreira foi esplêndida neste género; todavia Isidoro andava descontente porque não ouvia em torno de si o estrépito das gargalhadas. Sorriu-lhe então a opereta burlesca com todas as suas fascinações e empunhou vitorioso o ceptro do rei Bobeche. [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 112].

Deste tempo, destaca, entre os espectáculos com maior número de apresentações da carreira, a ópera burlesca *O Barba Azul*⁴⁵ (1868, no Rei Bobeche), e, a mágica *A Gata Borralheira*⁴⁶ (1869, no papel do Rei).

Entre 1868 e 1872, a companhia do Teatro da Trindade apresenta-se também no Teatro Nacional, concessionado este último à mesma empresa, gerida por Francisco Palha. Período em que Isidoro acusa um excesso de trabalho, quer pelo desdobramento de actividade em ambos os teatros, quer pela acumulação nas funções de actor e de ensaiador, esta última interrompida em 1867, mas voltando a assumi-la em 1869. Acresce a esta circunstância desgostos de ordem pessoal, afectiva – a morte do amigo Conde de Farrobo – e financeira, que levam a um esgotamento, diagnosticado enquanto doença do aparelho vocal, obrigando o actor à interrupção de actividade durante um mês:

[Referindo-se ao Conde de Farrobo] Nos últimos meses da sua atribulada existência, passei a maior parte das noites na sua companhia, até que, em 24 de setembro de 1869, tive o desgosto de o ver expirar nos meus braços!

Ou fosse por ter perdido as noites quase consecutivas, ou pelo abalo moral que esta morte me causou... ou fosse por ambos os motivos, o caso é que no dia imediato ao seu enterro caí pela primeira vez doente... de que logo *arribei*, apesar do excessivo trabalho que então me davam no Trindade, ensaiando e representando óperas, sendo obrigado a dar a voz que não tinha, e dias de duas representações e noites em dois teatros!

Juntando a isto o choque não menos sensível de ter de pagar uma fiança de setecentos [e] cinquenta e quatro mil réis, sendo de mais um abuso da minha boa fé!... ou algumas destas circunstâncias em particular, ou todas reunidas, o caso é que em 6 de dezembro de 1870 fiquei de cama com uma grande doença do peito e de garganta, a que os competentes deram diversos nomes, mas a que eu chamarei de um sério *esfalfamento*. Os médicos foram unânimes (depois de séria conferência) em que eu não passaria de fevereiro do seguinte ano!... Estranho foi o caso desta minha doença, tanto para mim, como para todos que me conheciam, pois *até então nunca se tinha transtornado espectáculo algum por minha causa!* [FERREIRA 1876: 66-67].

Na sequência desta doença, o actor interrompe a colaboração com a empresa do Teatro da Trindade, entre 1872 e 1874, alegando a necessidade de descanso: «(...) mais com o fim de descansar do que porque tivesse motivos de queixa da administração ou dos colegas (...)» [FERREIRA 1876: 129]. Circunstância que configura uma crise, comentada na imprensa como um fastio do actor, tornando-o “remisso, desleixado e indiferente” à arte, e apontando-se-lhe, ainda que de forma jocosa, a dificuldade em decorar os papéis. A recuperação do gosto pelo teatro é associada aos dois anos em que Isidoro se apresenta “ora na província, com Taborda, ora no Teatro do Ginásio”⁴⁷, no que se nos afigura um abrandamento do ritmo de trabalho, já que o actor afirma, citando ainda o articulista, ter andado nesses anos “em completa vadiagem”⁴⁸:

Isidoro estava já julgado, e com bem fundadas razões, como um dos bons talentos que brilham na galeria dos nossos talentosos artistas; mas o actores são como os namorados que, em a amante, que para eles é a glória, lhes dando muita confiança e em se mostrando muito pródiga de carícias, começam a desprezá-la e a enfastiarem-se a ponto de mal corresponderem aos seus requebros.

O fêrvido amador tornou-se remisso, desleixado e indiferente aos afagos da arte que tanto amara, e se não fosse os extremos que ela consagrava ao ingrato, era inevitável o rompimento.

Tanta dedicação, porém, logrou vencer a esquivança de Isidoro e ei-lo de novo a entregar-se com todo o ardor da sua alma ao culto dessa divindade que o amava apaixonadamente, e apresentar-nos outra vez brilhantes e primorosas criações no Teatro do Ginásio, a cuja companhia hoje pertence, depois de andar uns meses em crime de vadiagens, sem domicílio certo.

Diziam alguns praguentos que era porque o actor possuía certos domicílios que alugava (...); e que tão preocupado andava naquela faina, em que a jovial caracterização do Rei Bobeche desaparecia para dar lugar ao aspecto carrancudo do senhorio, que nem tempo lhe sobrava para decorar os papéis, sendo necessário, em uma ocasião em que trazia obras num prédio seu, prometerem-lhe no teatro da Trindade tantos pregos de galeota quantas linhas trouxesse decoradas, com o que se obtinha que ele pregasse ao mesmo tempo o pedal à memória e as tábuas ao vigamento. [Cristóvão de Sá, in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: FERREIRA 1876: 112-114].

De regresso ao Teatro da Trindade, em 1874, regista o ter sido agraciado, a 3 de Abril de 1875, quando perfazia 26 anos de carreira, com as insígnias de Cavaleiro da Ordem de Santiago⁴⁹. No mesmo ano, porém, é vitimado por dois acidentes durante uma digressão de Verão, de má memória. O primeiro, em Santarém, ocasionado pela capotagem da diligência que transportava os actores⁵⁰; o segundo, em Mirandela, quando o actor repetia no palco, a pedido do público, os últimos versos de uma cena cómica, largando-se o pano de boca antes que terminasse: «(...) e a vara veio bater-me em cheio quase ao meio da cabeça! Supus, de repente, que uma bala de artilharia me tinha levado a cabeça! Só passadas vinte e quatro horas é que pude dormir e comer!» [FERREIRA 1876: 137]. Após estes incidentes, acusa a persistência de um mal-estar, mencionado pelo efeito nas personagens a que dá corpo: «(...) uma queixa mais ou menos incómoda e que me tolhe muita vez de dar mais colorido a alguns dos meus personagens (...).» [FERREIRA 1876: 68]; e, também, um “abatimento” que o torna “avelhantado”⁵¹ para os 47 anos que tem ao terminar a escrita das memórias, vindo a falecer no ano seguinte, em 1876.

Isidoro deixa-nos do percurso no teatro, o qual identifica aos momentos principais da sua vida⁵², uma avaliação positiva. Nascido numa família sem meios, valendo-se da vontade, inteligência e “laborioso talento”⁵³, alcança notoriedade no meio do teatro. À ascese artística corresponde um bem-estar material, mas também, um reconhecimento social com o qual se sente igualmente gratificado, atravessando adversidades e barreiras

sociais de difícil transposição. O comentário no regresso, passados doze anos, à mesma hospedaria de onde fugira em condições extremas, aquando de uma desastrosa digressão em 1850, simboliza esta superação nas duas vertentes. Além de reconhecido actor, Isidoro regressa na companhia do seu amigo, o Conde de Farrobo:

Desta triste cena, já Deus me compensou largamente, porque passados doze anos, cheguei à mesma hospedaria, de onde esta noite [referindo-se à noite da fuga] fugi a pé, à fome e à miséria, numa carruagem puxada a quatro, gozando a amizade e confiança de um dos primeiros fidalgos portugueses da nossa época. [FERREIRA 1876: 33-34].

Como dele diz o seu biógrafo: «(...) quem sobe às grandezas sociais havendo partido da obscuridade do nada, fica maior ainda, do que se houvesse nascido num ambiente, que, de certa forma, o encaminhasse ao progresso de destinos a que o seu talento o conduz um dia.» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 12].

Profeta da sua própria história⁵⁴, a sua é uma narrativa exemplar, entre outros propósitos, ensinando aos “desprovidos” a possibilidade da superação: «Aprendam os absolutamente desprovidos de todos os meios como na perseverança, diligência e boa vontade se alcança o que uma infinidade de circunstâncias muitas vezes nega!...» [FERREIRA 1876: 11]. Além de actor, Isidoro é ensaiador dos mais ilustres actores da sua época, e, nesta condição, formador de actores que vieram a ganhar notoriedade; numa invasão iconoclasta daquele que era um território da “nata” da sociedade, a literatura, é também tradutor, adaptador de diversas comédias⁵⁵ e autor dramático⁵⁶; é, ainda, co-proprietário de um edifício teatral, o Teatro de Almada⁵⁷; e, embora não o refira explicitamente nas memórias, chega a ser co-empresário do Teatro das Variedades⁵⁸; é, por fim, o improvável primeiro actor português a deixar-nos memórias escritas.



Retrato 2 – José Carlos dos Santos.

Fonte: Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, s.d.

José Carlos dos Santos

(Lisboa, 13/01/1833 – 08/02/1886)

Santos, valoriza a circunstância de, em criança e na adolescência, se apresentar em casas particulares, de familiares dos colegas de colégio; primeiro, como timbaleiro em teatrinhos de marionetas⁵⁹, depois, “imitando os grandes actores”⁶⁰. A decisão de se tornar actor é tomada na mocidade, altura em que é requisitado como “objecto precioso”, alvo de um reconhecimento alargado aos diferentes estratos sociais que convivem numa casa burguesa, ou seja, os “papás e mamãs” e os empregados da casa:

Talvez muita gente não saiba que a minha primeira mania teatral era ser timbaleiro?... Eu e mais alguns rapazes, entre eles os irmãos da Exma. Sra. D. Guilhermina Anjos, tínhamos em casa do pai desta senhora um teatrinho de *marionettes*. Cada um de nós tinha as suas atribuições: um fazia mover as *marionettes*... outro, o maquinismo... um outro imitava o canto... até havia cenógrafo... recordo-me que se chegaram a dar as seguintes peças com todo o esplendor: *Rainha de Chipre*, *Guilherme Tell*, *Roberto do Diabo*... tudo grandes óperas. Os músicos de que se compunha a orquestra, tinham por instrumentos, comprados na última feira do Campo Grande, violas de seis vinténs... rebecas de dois tostões... harmónios, cornetas, cornetins, e os timbales, representados por duas cadeiras, sobre o assento das quais, com duas improvisadas baquetas, eu rufava com tal entusiasmo que acabava sempre por lhes meter os tampos dentro... [SANTOS 1885: XIV-XV];

Da orquestra saltei para o palco e começou a mania de imitar os grandes actores. Aos sábados, dias feriados das aulas, era eu requisitado para casa dos meus amigos como um objecto precioso: aí dava as minhas sessões dramáticas e fazia-me aplaudir por toda a família da casa; ainda me lembro da alegria expansiva com que era vitoriado pelos papás e mamãs dos amiguinhos da minha idade, e das correrias dos criados pelos corredores para irem espreitar-me. Devem lembrar-se com saudade desse feliz tempo o meu particular amigo Aguiar, hoje ministro as obras públicas, o conselheiro Silveira da Mota, Faustino da Gama, Luís D’Araújo⁶¹ e outros. É que realmente eu era um portento! [SANTOS 1885: XIV-XV]. Foi daí que principiou o

desejo de entrar na caixa de um teatro, mas um teatro verdadeiro...[SANTOS 1885: XV].

Nos vários relatos que se lhe referem, constantes no álbum, José Carlos dos Santos prefigura-se como alguém que “filho de excelente família”⁶², vivendo “os anos da infância no recato e conforto de família que tinha meios”⁶³ e “passava bem”⁶⁴, estaria destinado a outra carreira que não a do teatro; os seus amigos de infância tornam-se conselheiros ou ministros. Distingue-o, porém, daqueles a precariedade económica: «(...) fora-lhe adversa a fortuna, apenas saído do berço; e várias causas iam tornando a sua situação demasiado precária.» [Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLIII]; Distingue-o, ainda, dos demais, a interrupção do percurso escolar, vivendo na adolescência uma independência precoce: «(...) mas a adolescência foi já encontrá-lo em plena luz de liberdade, como que ao sol da praça pública, crescendo sem dar por isso (...)» [J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 124]:

(...) a educação escolástica haveria sufocado aquele temperamento de artista, mais destinado a adivinhar do que a aprender, fadado antes para a arte e para as grandes canseiras da vida activa do que para a tranquila aplicação nos bancos das aulas. Nada de poeira de colégio velho, nada de descascar pacientemente o Tito Lívio, nada de matemáticas cáusticas e severas, nada de fêrula de contínuos, nem matrícula, nem ponto, nem exames com carta de empenho; que empenho metera o Epifânio para ser célebre? a Emília das Neves para ser famosa? o Tasso para ser querido?» [J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 124].

A vontade de pertença ao meio artístico é reportada aos dezassete anos, em 1850, e à imiscuição como curioso no Teatro D. Maria II, “aparecendo”⁶⁵ na caixa do teatro, e insinuando-se junto dos actores que, no intervalo dos ensaios, lhe apreciam as imitações, por exemplo, do actor Teodorico. No Carnaval, chega a ser acrescentada uma nova cena à peça *O estrangeirado*, com Santos a imitar o referido actor num monólogo⁶⁶:

(...) ele esgueirou-se por aquela escadinha de pedra do teatro de D. Maria, empurrou a porta que dá ingresso ao tablado, por ali farejou, por ali mexeu, por ali pediu e lá deram por ele e lá lhe confiaram não sei que papelito; e o talento, que fulge esteja onde estiver, brilhou por tanta maneira nesse papelito, que desse papelito, desse pequerrucho, novinho, redondinho, a quem os maquinistas do teatro, os velhos

carpinteiros do palco, os actores e as actrizes, e o Felner e o Mendes Leal e o Garrett ainda, chamaram o Pitorra, saiu o primeiro artista dramático da nossa terra (...). [Júlio César Machado, apud: SANTOS 1885: 125].

No Teatro Nacional, Santos encontra Francisco Gomes de Amorim⁶⁷ – membro de um círculo frequentado pelos “maiores poetas e literatos de Portugal, os mais célebres artistas, os mais peregrinos talentos”⁶⁸, entre os quais, Almeida Garrett. A cumplicidade estabelecida, também proporcionada pela pouca diferença de idade (seis anos), leva-o a viver na casa de Amorim, de quem se torna secretário, bem como a estudar juntos monólogos e diálogos; época também associada ao aprofundamento da instrução nas “sucessivas leituras”⁶⁹, assim como na língua francesa. Numa primeira instância, o protector de Santos tencionava empregá-lo numa repartição da marinha, na qual o próprio iria, por sua vez, ingressar. Desta fase, ressalta do candidato a actor o afínco no estudo dos papéis e a respectiva capacidade de exteriorização, entrevistos sinais que demarcam a “vocação sincera” de “um natural gosto de rapazes por coisas de teatro”.

É por intercedência de Amorim, junto do ensaiador Epifânio, que Santos é admitido naquele teatro na qualidade de discípulo. A validação do mentor aparece reforçada pela autoridade de Epifânio que certifica o primeiro de “não se ter enganado” quanto às predisposições do candidato. Nesta fase inicial, Santos mostra-se-nos cúmplice de actores de prestígio, como Rosa pai, referindo-se a “umas traduções mascavadas”⁷⁰, que, por volta de 1850, faz para o D. Maria, as quais, aquele actor, quase sempre desempenhando o papel principal, o “obrigava a emendar, substituir e trocar as falas dos papéis como entendia e lhe parecia”⁷¹; compensa-o depois, com a honra de lhe pedir a opinião de espectador nos ensaios, fazendo dele a sua La Forêt (a criada que, supostamente, Molière consultava a propósito das suas criações). Numa alusão à tenra idade, mas também, demonstração de carinho, Gomes de Amorim, refere-se-lhe enquanto “o meu Pitorra”⁷², alcunha que depois colheu no meio teatral⁷³. É ainda Amorim quem assegura o primeiro contrato de Santos, não sem encontrar “resistências”. O lançamento do actor na carreira profissional, em Maio de 1851, é assinalado pela dupla estreia de ambos, respectivamente, na qualidade de actor e de dramaturgo, escrevendo este último, para a ocasião, o drama em cinco actos *Ghigi*, no qual o papel de protagonista (Marino) é destinado a Santos. A concorrência de um público de eleição, afecto ao escritor, assegura o sucesso do evento, equiparado a uma cerimónia solene da qual o actor sai “proclamado”. Gomes de Amorim assume-se, deste modo, o “guarda-portão”, o

franqueador do acesso de Santos ao meio profissional, função descrita como atribuída a alguém que, mais velho, e auferindo de uma reputação positiva, merece a “confiança” dos demais:

A minha primeira ideia a seu respeito fora pedir a Garrett que o empregasse comigo, que esperava a cada momento o meu despacho para uma repartição de marinha. Mas, desde certo tempo, comecei a notar que as suas tendências o chamavam para a cena: sabia de cor grandes pedaços de várias peças notáveis; recitava alguns trechos com correcção e propriedade; passava horas a declamar quer estivesse só, quer acompanhado; e imitava felizmente os mais distintos actores. Estudei-o durante meses, desejoso de esclarecer-me sobre se todas essas demonstrações não seriam mais do que o natural gosto de rapazes por coisas de teatro, ou revelação de uma vocação sincera.

No teatro, durante os ensaios e na presença de artistas, pedia-lhe para dizer monólogos extensos, repetir diálogos, procurando com ele as verdadeiras inflexões, e acabei por me convencer de que as suas aptidões eram indubitáveis. As outras pessoas riam-se, achavam-lhe graça; eu achava-lhe talento.

Interroguei-o um dia gravemente e, em vista da sua resposta, consegui que Epifânio o admitisse como discípulo. O mestre certificou-me daí a pouco tempo que eu não me tinha enganado e que, havendo oportunidade, o exporia às provas públicas.

Escrevi então o *Ghigi* e fiz expressamente, para a estreia do meu Pitorra o papel de Marino.

Em 31 de Maio de 1851, subiu o drama à cena. Todos os meus amigos acudiram ao teatro. Era a minha estreia e a do que eles chamavam meu pupilo. Ao cair do pano, José Carlos dos Santos estava reconhecido e proclamado actor; e eu começava também a minha carreira de humilde autor dramático.

Vencendo algumas resistências, obtive-lhe a primeira escritura, modesta ainda, mas que já o punha a coberto de dependências e necessidades. Assim se abriu a liça que devia torná-lo famoso nos fastos teatrais.

Foi por sua ordem que referi a casual intervenção que tive nos seus destinos. Isso justifica o motivo de ser o meu nome o primeiro que se encontra neste livro, usurpando o lugar devido a outros menos obscuros. É verdade que o encargo de guarda-portão se costuma dar aos soldados mais velhos, inválidos ou reformados, quando tenham sempre sido fiéis à honra, porque, enfim, guardar a porta da casa é

sempre prova de confiança. [Francisco Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLIV-XLV].

Na narrativa do percurso de J. C. dos Santos sublinha-se a rápida progressão na arte e na carreira, outro tópico na validação do actor: «Jovem ainda, galgara em pouco tempo, a passos de gigante, o espaço que tantos gastam anos a percorrer e no qual raros atingem a meta.» [Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLV]. Encontramo-lo, entre 1852 e 1853, a trabalhar no Teatro da Rua dos Condes⁷⁴; em 1855, no Teatro D. Fernando⁷⁵; em 1858, no Teatro do Ginásio. Em 1862, volta ao Teatro D. Maria II, de onde segue, em 1866, com o comissário Francisco Palha, para a Rua dos Condes, acumulando as funções de actor e de ensaiador, porém, devido a divergências, sai da companhia e forma com o sócio Pinto Bastos a empresa Santos & Pinto Bastos, que se apresenta, entre 1867 e 1870, no Teatro do Príncipe Real. Neste teatro, ensaia, entre outros, Virgínia, António Pedro e Eduardo Brasão, destacando-se como actor no *João, o Carteiro*, e n' *Os solteirões*⁷⁶ de Victorien Sardou (1867), entre as peças mais nomeadas. Em 1868, leva à cena a opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*⁷⁷, primeira incursão num género para o qual os actores do elenco não se encontravam preparados⁷⁸, mas, incursão de sucesso, embora considerada um desvio do actor, não isento de críticas. No mesmo ano, providencia a primeira vinda a Lisboa do actor trágico italiano Ernesto Rossi. Com o novo sócio, José Joaquim Pinto, forma a empresa Santos & Pinto, concessionária do Teatro Nacional, entre 1870 e 1875⁷⁹. Já acometido pela cegueira progressiva, é ensaiador no Teatro do Ginásio, em 1876/1877, e, na época seguinte, no Teatro da Rua dos Condes, interrompendo em seguida a actividade regular devido ao agravamento do estado de saúde.

Nos depoimentos do *Álbum*, Santos é evocado como “o primeiro actor dramático”⁸⁰, ou mesmo, “o primeiro actor português”⁸¹, intérprete num repertório que vai da alta comédia ao drama, dando corpo ao “galã endiabrado”, ao “estroina gentil”, aos “heróis do romantismo” e aos “vultos da história”⁸². São maioritariamente destacadas as suas criações no Teatro D. Maria II, quer quando comissariado por Francisco Palha (de 1862 a 1866), quer quando concessionado à empresa de que o actor é sócio (Santos & Pinto, de 1870 a 1875), a saber, no Tipógrafo de *Fortuna e trabalho*⁸³ de Ernesto Biester; no Máximo Odier de *A vida de um rapaz pobre*⁸⁴ de Octave Feuillet; no protagonista de *Os primeiros amores de Bocage*⁸⁵ de Mendes Leal; no *Antony*⁸⁶ de Alexandre Dumas (pai); no Desgenais de *As mulheres de mármore*⁸⁷ de Théodore Barrière e Lambert

Thiboust; no Luís XVI de *Maria Antonieta*⁸⁸ de Paolo Giacometti; no *Tartufo*⁸⁹ de Molière; no Duque de Aleria de *O Marquês de Villemer*⁹⁰ de George Sand; no *Frei Luís de Sousa*⁹¹ de Almeida Garrett; no Olivier de Jalin de *As posições equívocas*⁹² de Alexandre Dumas (filho); no Paulo de *O drama do povo*⁹³ de Pinheiro Chagas; entre os principais⁹⁴. É ainda actor eleito para o repertório shakespeariano que não chega a desempenhar. A correspondência ao paradigma do artista ilustrado e do homem de sociedade não será alheia ao acolhimento que encontra no seu público, formado pela elite social, artística, intelectual, financeira e política, a mesma que figura na lista de assinantes do *Álbum* e que acorre às festas de benefício do actor: «(...) um público numerosíssimo, composto de tudo quanto há de mais ilustre nas letras, nas artes, na diplomacia e nas finanças (...)» [Guiomar Torresão, apud: 1885: 128].

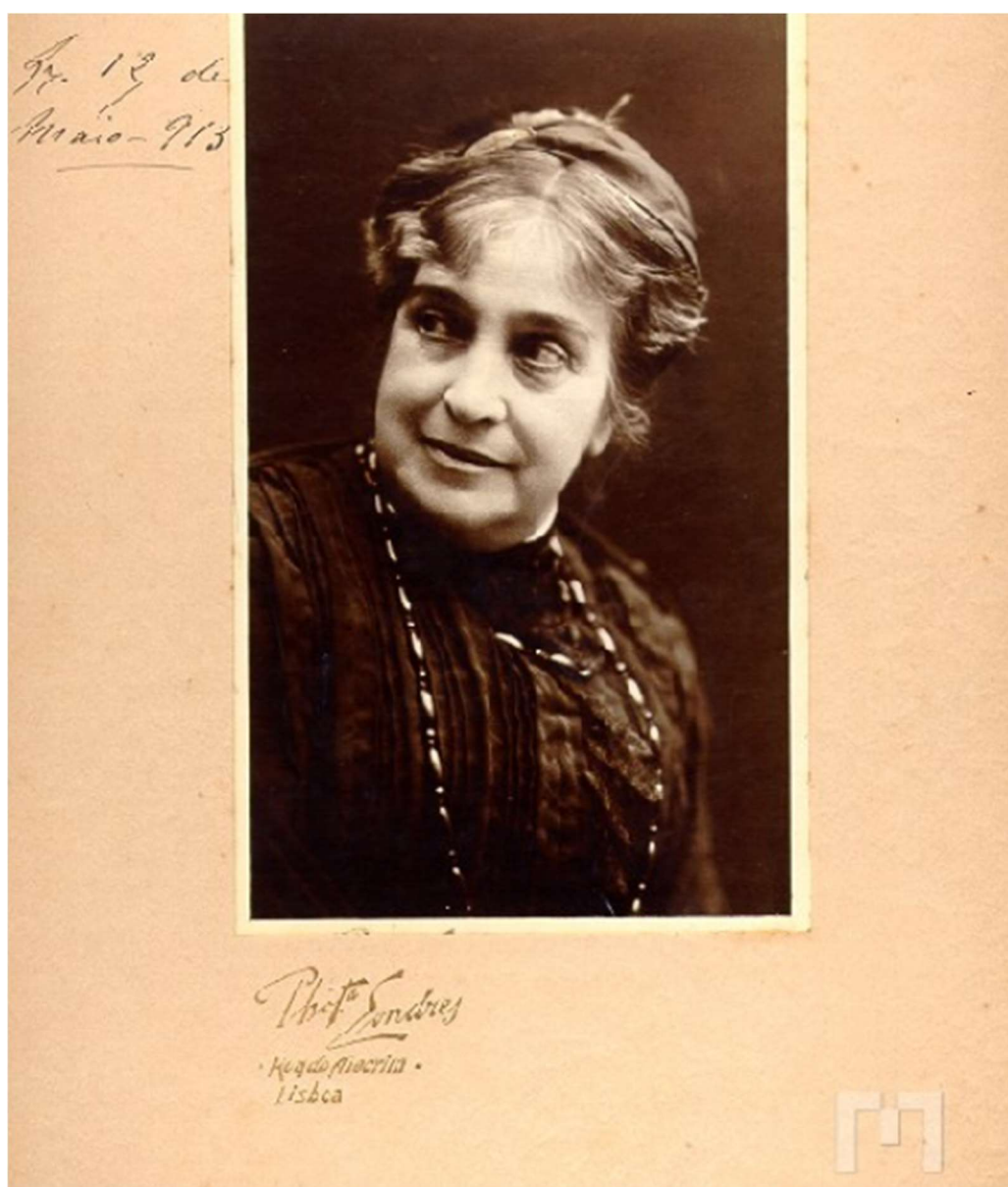
Proclamado “educador de artistas”⁹⁵, na qualidade de ensaiador, e, na fase final da carreira, de professor de declamação no Real Conservatório de Lisboa, nomeiam-se entre os seus discípulos, António Pedro, Álvaro [Filipe Ferreira]⁹⁶, Augusto de Melo, Eduardo Brazão, Virgínia, e Amélia Vieira, entre outros: «(...) teatro onde ele estava era teatro-escola e a prova disso é que quando ele voltou para o teatro de D. Maria II trouxe consigo, formados por ele, guiados por ele nos seus primeiros passos, os mais brilhantes talentos da nova geração.» [Pinheiro Chagas, apud: SANTOS 1885: 134]. É sublinhado, ainda nesta função, “o generoso empenho”⁹⁷ com que promovia os progressos dos actores que dirigia, “de lhes fazer o bem que pudesse, de os encaminhar na vida, de lhes adoçar a sorte”⁹⁸: «Esse talento, entre nós dos mais raros, o do teatro, onde ele o pressentisse, apresentava-o, auxiliava-o, era o primeiro a aclamá-lo...». [J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 123].

Santos é também autor⁹⁹ e tradutor dramático¹⁰⁰, destacando o próprio, *A taberna*, tradução que fez, já cego, de *L’Assomoir: drame en cinq actes e neuf tableaux*¹⁰¹, uma adaptação para a cena de William Busnach e Octave Gastineau do romance de Émile Zola com o mesmo título¹⁰², afirmando ter sido o primeiro a divulgar no teatro português o autor francês, precursor do naturalismo literário¹⁰³. Nas funções de co-empresário e director artístico, é ainda apontado como um divulgador da dramaturgia, não só nacional (de Almeida Garrett a Pinheiro Chagas), como na promoção de traduções de originais franceses assinadas por escritores contemporâneos de renome, ou em processo de afirmação, a exemplo de Ramalho Ortigão, afecto ao realismo.

O percurso de Santos é assinalado pela cegueira progressiva que o acometeu em idade activa e no culminar da carreira, aos 41 anos. Entre 1874 e 1883, a sua presença nos

palcos passará a ser incidental, participando maioritariamente em espectáculos de benefício, nos quais recita poesia. No *Álbum* é bastante referida a cegueira e debilidade física do actor que, em 1884, aos 51 de idade, fractura uma perna, voltando a fracturá-la pouco depois, o que lhe reduz a capacidade de locomoção e se impõe como mais um obstáculo à subida aos palcos. No tempo em que escreve declara esta nova condicionante física: «(...) é preciso que saibam que estou ditando estes apontamentos com a perna pela segunda vez fracturada! Que belo futuro me espera... cego e coxo!» [SANTOS 1885: XIII].

Numa avaliação de percurso, Santos revê-se como um actor em que mérito e reconhecimento se aliam numa carreira de sucesso, ainda assim, apesar do prestígio artístico alcançado, denuncia a fragilidade da sua condição quando impedido de exercer a profissão, valendo-lhe então os amigos, pessoas de influência no meio da política, como Pinheiro Chagas, proponente no parlamento da concessão de uma pensão de invalidez a título excepcional. Deste modo, deixa o aviso da não correspondência entre as mudanças positivas, verificadas na promoção social do teatro e do actor ao longo do século XIX, e a total ausência de garantias associadas ao exercício da actividade teatral.



Retrato 3 – Lucinda Simões.

Fonte: Museu Nacional do Teatro.

Lucinda Simões

(Lisboa, 17/12/1850 – 25/05/1928)

Lucinda radica o interesse pelo teatro na infância e na experiência de espectadora. Aos quatro anos de idade, em 1854, o pai, o actor Simões, é ensaiador no Teatro da Rua dos Condes, pelo que a família fixa residência na Baixa (Passeio Público), do que resultou «(...) levarem-me ao teatro repetidas vezes e comecei a interessar-me, não só pela representação, mas pelos próprios artistas e pelas peças.» [SIMÕES 1922: 11]. Em 1858, com oito anos, frequenta o Teatro do Ginásio, onde o pai trabalha, e é também por mão dele que assiste a espectáculos de ópera no S. Carlos¹⁰⁴. Ambos cúmplices no interesse partilhado sobre teatro, ressalta a atenção do pai às opiniões da filha sobre os espectáculos: «Já então ele conversava comigo, ouvindo e rindo das minhas opiniões de crítica.» [SIMÕES 1922: 31]. Nesta idade, refere, ainda, como leitura predilecta os papéis de estudo do pai¹⁰⁵. Lucinda não é só espectadora de sala, é-o também dos processos de composição paternos, quando este, por exemplo, em convalescença, estuda em casa o papel da peça *29 Honra e glória*: «Ao que eu assistia de boca aberta e em verdadeiro *extasis!*» [SIMÕES 1922: 26]. Mas, além do pai, evoca o imaginário romântico da mãe como um factor de influência na apetência pelo teatro:

Desenvolvendo-se a minha inclinação teatral na convivência e exemplo de meu pai, devo dizer que minha mãe, completamente alheia a coisas de teatro, muito concorreu para o meu desejo de representar, avivando-me a imaginação com as suas conversas aos serões, da sua romântica mocidade. [SIMÕES 1922: 13].

O teatro é, portanto, na infância, a brincadeira favorita: «Quer em casa, quer no colégio, nas horas de recreio não havia para mim outra diversão senão representar!» [SIMÕES 1922: 40]. Retrata-se numa menina cuja curiosidade intelectual, consentida em casa, não se conforma, porém, ao ensino formal facultado ao contingente feminino, preferindo a leitura aos bordados, ou mesmo, às matérias administradas, do que resulta ser castigada no colégio, quer por ler às escondidas, quer pelas “representações” que organiza – prefiguração da futura ensaiadora. O interesse demonstrado pelo teatro não colhe a simpatia da directora, futuro impensável para uma “menina” das classes privilegiadas. Contudo, os castigos não a dissuadem, aludindo à persistência:

E nas horas de seriedade... ler...ler tudo quanto podia ler! Qualquer das predilecções [leitura e teatro], me deu que fazer!

Em casa, lia livremente, não se opondo a isso meu Pai, uma vez que era tanto do meu gosto.

Mas no colégio, o caso era outro. Só podia ler às escondidas nas horas que fingia bordar ou estudar. Ora ocultando o livro no bastidor, ora entre cadernos de estudo.

Pois muitos castigos de malditas cópias sensaboronas apanhei por causa de tais leituras.

E note-se que eram leituras como Contos de Fadas, História Sagrada, Mitologia... muito mais proveitosas do que os horríveis bordados a *tapisserie*, sem proporção de linhas, sem gosto, sem nexo!...

(...). E era castigada por preferir a estas inépcias as minhas ricas leituras do livro da Bonne, do Velho Testamento e dos conselhos morais do Simão de Mântua¹⁰⁶.

As representações também me saíam caras. Como era eu que as organizava, no colégio, com as cadeiras e bancos fazia montanhas e precipícios. O indispensável para o efeito cénico; mas como a solidez era duvidosa, lá vinha tudo abaixo com um barulho infernal! Resultado? Ir uma hora mais cedo para o estudo da noite!

O que não obstava a recomeçar no dia seguinte.

É preciso dizer também que essas brincadeiras desagradavam sobremaneira à Directora, a Sra. D. Emília Annaya, que com os seus preconceitos de raça fidalga e de religião, previa com desgosto estar educando uma menina para o teatro!

Naqueles tempos, essa ideia era uma enormidade. [SIMÕES 1922: 40-41].

O reconhecimento da sua aptidão é referido ao professor de italiano, que a fazia recitar grandes tiradas naquela língua, profetizando “vê-la no teatro”¹⁰⁷, e subjaz ao repto do pai, em 1865, de fazer uma substituição¹⁰⁸ no *Amor londrino*¹⁰⁹, levado à cena numa récita de caridade, no teatro particular do Aljube, lembrando-se então ele, que «(...) tinha em casa quem só se interessava pelo teatro.» [SIMÕES 1922: 52]; a vontade pelo teatro é então sublinhada pela facilidade com que decora o papel, circunstância que assinala também uma das características apontadas à actriz, designadamente, a excepcional capacidade de memorização. Desta primeira apresentação, Lucinda retém, também, o reconhecimento do público que a projecta na carreira teatral:

(...) dando-me a comédia [*O amor londrino*] a ler disse-me: “Lê isso e logo quando eu voltar, quero ver como leste e entendeste”.

Fiquei desconfiada.

Li, gostei imenso. (...). Quando meu pai voltou, perguntou-se se tinha lido, ao que respondi:

“Li e já sei de cor.”

E era verdade.

Dias depois foi a récita e ninguém pôs em dúvida de que eu seguiria a carreira teatral. [SIMÕES 1922: 52-53].

As subseqüentes apresentações, em 1866, igualmente no âmbito de récitas particulares, são relatadas em termos de terem reforçado o desejo pelo teatro, se bem que, ainda sem “ânimo” para assumir a vontade de seguir a carreira, “receosa da grande oposição”¹¹⁰ do pai; desejo, contudo, manifesto na aplicação às leituras e estudos atinentes à disciplina: «Uma outra récita particular, em que representei, ainda mais me aumentou o desejo de entrar para o teatro./ Mas, não tinha ânimo para manifestar essa intenção./ Entreteinha-me só a ler sofregamente e estudando tanto quanto podia.» [SIMÕES 1922: 55]. A vontade pelo teatro é também patente no interesse com que acompanha os desenvolvimentos do meio teatral, como seja a saída do Teatro Nacional, em 1866, de F. Palha e de alguns elementos do elenco: «E, eu, ainda só como espectadora, mas acompanhando com o máximo interesse estas evoluções.» [Ibidem, 57]. Ainda na qualidade de amadora, apresenta-se, em 1867, no meio profissional, no Teatro do Ginásio, na peça *Benvinda ou A noite de Natal*¹¹¹. Realça desta circunstância o interesse da empresa de que fosse ela a desempenhar a protagonista, assim como as respectivas diligências junto do pai – a sua validação não se confina, deste modo, ao pai ou aos públicos dos teatros particulares, aparecendo narrada em termos de ser solicitada pela empresa de um teatro público e regular, ademais, num espectáculo que assinalava o aniversário da rainha. Se bem que Lucinda não encontre no pai a temida oposição, menciona, relativamente a esta apresentação (prefigurada antecâmara de entrada no meio profissional), a resistência verificada no círculo de amigos da família:

A empresa do Ginásio consegue de meu pai, e muito a meu contento, que eu fizesse a protagonista.

Foi a *première* no dia 16 de Outubro, aniversário da Rainha.

Ainda fui como amadora, como artista entrei mais tarde.

Pessoas das nossas relações de amizade guerrearam a minha entrada para o teatro. [SIMÕES 1922: 61].

Lucinda Simões estreia-se profissionalmente no mesmo teatro, meses depois, aos dezoito anos, em Janeiro de 1868, com o espectáculo *Alegrias na pobreza*¹¹², passando a escriturada na companhia do Ginásio¹¹³. Relata como primeiro desânimo o confronto que a vinda de Ernesto Rossi a Lisboa, na época de 1868/1869, significou para o meio teatral e igualmente para a jovem actriz em processo de afirmação, porém, decidida a não pontuar inferiormente na carreira artística. Confronto que a leva a se dedicar ao trabalho com mais afinco, e o qual acaba por relativizar:

Foi um sucesso desvairado! Tudo ficou esquecido! Os próprios artistas eram os primeiros a amesquinhar-se.

(...).

A minha ansiedade em verificar a verdade que se apregoava – que ao ver-se Ernesto Rossi e Casilini, os artistas portugueses deixavam de existir – era grande. E estava resolvida a sair do teatro se assim fosse.

(...).

Fomos, e confesso que fiquei extasiada pela representação, sobretudo, do Rossi. Representava-se *Innamorati*¹¹⁴.

Mas... tive um alento de esperança. Minha irmã¹¹⁵, que teve sempre um feitio sentencioso (que ainda conserva), e que sabia do meu desalento, disse-me: “Amanhã, levantas-te mais cedo... e continua a estudar o teu papel das *Aliadas*¹¹⁶. Assim fiz. Foi a peça à cena... e eu continuei no teatro... onde fiquei por muitos anos... e bons.

Tudo tem a sua oportunidade. [SIMÕES 1922: 71-72].

De 1870 a 1872, descontentes com a direcção do T. do Ginásio, a actriz muda-se, com o pai, para Teatro Baquet, no Porto: «Desgostosos, meu pai e eu, com o Ginásio, que não tinha seriedade nos seus compromissos, não pagando aos seus artistas e expondo-os, pela má direcção, a desastres ridículos, como foi o *Evangelho em acção*¹¹⁷, de Brás Martins (...).» [SIMÕES 1922: 80]. O empresário do Baquet é António Moutinho de Sousa¹¹⁸, também substituto do ensaiador que viera do Ginásio com a companhia, Romão António Martins¹¹⁹, e que, entretanto, adoeceu – para Lucinda, os seus “únicos mestres”¹²⁰. Aqui, apresenta-se num repertório de comédias, quer portuguesas quer traduzidas do francês¹²¹, destacando a participação, em 1870, n’ *O condenado*¹²² de Camilo Castelo Branco, drama que fez sensação por referir-se a um caso em processo nos tribunais, envolvendo um colunável da época, Vieira de Castro. É também neste teatro

que se apresenta no espectáculo de estreia de Augusto Rosa, em 1872, apelidando-o, por esta razão, de “afilhado artístico”¹²³. No mesmo ano vai em digressão ao Brasil, onde se casa, aos 22 anos, com o já celebrado actor, radicado naquele país, Furtado Coelho¹²⁴. União que não poderia deixar de dar um novo impulso à carreira da actriz¹²⁵, desdobrando-se em ambos os lados do Atlântico. É também o marido quem a introduz nos círculos da elite, quer brasileira, quer, depois, europeia, nas várias viagens que empreendem juntos.

Meses depois do casamento, devido ao mau andamento dos negócios e a alguns reveses, ficam impedidos de trabalhar durante “bastante tempo”¹²⁶, interregno durante o qual a actriz acusa uma crise relativa às convenções do palco e a certo repertório que considera caduco, levando a um retraimento e a uma moderação no desempenho, mas também, a uma vontade de actualização de aprendizagens que relaciona com o desejo de viajar e de visita aos centros artísticos:

Como tinha tempo para reflectir, nasceu em mim a desconfiança!... Comecei por desconfiar de mim mesma como artista: “Preciso ver e comparar! Estou discordando das velhas praxes... não me agrada o velho repertório.” Retraí-me... moderei-me, para melhor poder emendar... mais tarde. [SIMÕES 1922: 99-100];

Principiei a ter um *desideratum* na vida: viajar no estrangeiro! Ir a Paris! Ver os artistas notáveis da *Comédie*! Queria ver com os meus olhos como se ligava a verdade com a convenção! Onde terminava uma e principiava a outra!... E só vendo me poderia elucidar. [SIMÕES 1922: 100].

Em 1873/1874, quer no Rio de Janeiro quer em digressão pelas cidades de S. Paulo, Pelotas, Porto Alegre e Rio Grande, apresenta-se na companhia encabeçada pelo marido. O desiderato de viajar é proporcionado pelas estadias, em Paris e Londres, em 1874. De regresso a Portugal, Lucinda e Furtado apresentam-se, na época 1874/1875, no Porto, no Teatro do Príncipe Real, a convite de António Moutinho de Sousa, acrescentando a actriz ao repertório já mencionado, *Estátua de carne*¹²⁷ e *Dalila* de Octave Feuillet. Terminada a temporada em Abril de 1875, o marido vai a Londres, onde, por intermédio do Duque de Saldanha, se apresenta em concertos de copofone para as elites, juntando-se-lhe, pouco depois, Lucinda, para uma estadia de cinco meses. Como acontecera em Paris, nesta cidade frequenta não só os teatros como priver com os artistas que frequentam os salões

dos colunáveis. Continuando Furtado Coelho a série de concertos, a actriz regressa a Lisboa em Setembro de 1875, porém, encontrando dificuldade em integrar as companhias existentes. Com o marido, que, entretanto, se lhe junta, optam por se apresentar num dos espaços devotados ao teatro musicado, o Teatro Variedades, na época de 1875/1876. Além de reposições, estreiam *O sapatinho de cetim* de Fernando Caldeira, “verdadeiro acontecimento artístico”¹²⁸, havendo que alugar o T. do Ginásio, com camarote próprio para a família real assistir ao espectáculo. Em Abril de 1876, seguem para Madrid e Barcelona, cidades onde Furtado se apresenta, igualmente, em concertos de copofone.

Em Junho de 1876, de regresso ao Brasil, apresentam-se no Rio de Janeiro, no Rio Grande e em Porto Alegre. Voltam ao Rio para a época de 1877/1878, no Casino, e, após uma interrupção pelo nascimento dos filhos¹²⁹, em 1879, trabalham no Teatro S. Pedro. Lucinda desempenha-se num repertório misto em que destaca da alta comédia as peças de Victorien Sardou (*Fédora*), Alexandre Dumas Filho (*Le demi-monde*), Octave Feuillet (*Dalila*), George Onhet (*O mestre de forjas/ Le maître de forges*), entre outros, mas também comédias portuguesas¹³⁰, brasileiras¹³¹ e peças fantásticas¹³². Na época de 1880/1881, estreiam um espaço mandado construir de raiz por Furtado Coelho, e que toma o nome da actriz – o Teatro Lucinda –, inaugurado com *Teresa Raquin*, de Émile Zola¹³³. Peça cujo naturalismo é aludido pela inusitada caracterização da actriz: «(...) atendendo ao género do papel não me arranjei, desarranjei-me. Ajeitei desgraciosamente o cabelo, carregando a fisionomia pelo penteado, sem auxílio da pintura.» [SIMÕES 1922: 138]. Da companhia refere ser composta por “todos os bons artistas do Brasil”, com especial menção para Ferreira de Sousa¹³⁴. Após algumas apresentações em S. Paulo, regressam à Europa em Dezembro de 1881, desembarcando em Marselha e permanecendo, em 1882, em Paris durante seis meses¹³⁵.

Em Novembro de 1882, de volta a Lisboa, apresentam-se nos Recreios Withoyne, e, depois, em Coimbra e Viseu, levando no repertório uma das peças de eleição de Lucinda, *Divorciemo-nos*¹³⁶, de Victorien Sardou e Émile Najac¹³⁷. Em Abril de 1883, ingressam no Teatro do Ginásio (“para ligar os nossos espectáculos ao dessa companhia”¹³⁸), apresentando-se com o elenco deste teatro, em Maio do mesmo ano, “num dos primeiros teatros de Madrid”¹³⁹, e, em seguida, em Barcelona; incursão com repercussões na carreira da actriz em terras de Vera Cruz: «(...) porque daí veio a minha prosperidade futura no Brasil, tamanho foi o reclame.» [SIMÕES 1922: 149]. De Espanha, a companhia segue para Braga, terminando a digressão no Porto¹⁴⁰.

No Inverno de 1883, vão em viagem de recreio a Paris, planeando, no regresso a Lisboa, uma digressão ao Brasil com “a primeira companhia completa portuguesa (...) levada por nós”¹⁴¹; *tournée* estreada com *Fédora* de Sardou, e que se cifou em treze meses, entre 1884 e 1885, com apresentações no Rio de Janeiro, S. Paulo e Rio Grande¹⁴². Em 1885, novamente em Paris, seguem para a Itália, onde permanecem três meses, visitando as cidades de Milão, Veneza, Bolonha, Nápoles, Florença – cidade onde passam o Natal com Ernesto Rossi e família –, iniciando o ano de 1886 em Roma. Daqui rumam para o sul de França (Nice), Condado do Mónaco (Monte Carlo), e, de novo, Paris, onde a actriz é apresentada a Coquelin. Seguem para Madrid, cidade na qual Lucinda se apresenta uma noite, no Teatro La Comédia, com a respectiva companhia espanhola, no *Demi-Monde*¹⁴³: «A companhia em espanhol, e eu em português./ Apenas li no idioma do país a carta que recebia no quarto acto.» [SIMÕES 1922: 170]. Em Março de 1886, estão de regresso a Lisboa, mas, no início de Abril, rumam ao Brasil para uma digressão de seis meses, entre o Rio de Janeiro e Pernambuco¹⁴⁴. No mesmo ano, regressam a Portugal com o fito de fixar residência em Lisboa e a “firme intenção de descansar por largo tempo”, “sem tenção alguma de representar”¹⁴⁵.

A volta às lides do palco acontece na época de 1889/1890, em Lisboa, no Teatro do Príncipe Real¹⁴⁶. Após uma visita a França (Paris) e à Bélgica¹⁴⁷, partem em Maio de 1891¹⁴⁸ para o Brasil, onde permanecem até 1893. No mesmo ano, assumindo a narrativa no singular, e, portanto, inferindo-se que não acompanhada de Furtado Coelho, Lucinda regressa, em Junho, a Lisboa, ingressando, em Dezembro, no Teatro Nacional, onde colabora até 1895 com a Rosas & Brasão. Aponta como causa da sua saída desinências havidas com elementos da companhia: «Não bendigo o tempo que estive neste teatro.» [SIMÕES 1922: 180]; «Exceptuando Brazão, Rosa Damasceno, Virgínia e Ferreira da Silva, fortes razões de queixa me obrigaram a sair de D. Maria.» [Ibidem, 181]. No mesmo ano de 1895, passa “uma larga temporada” em Madrid, na companhia da actriz Maria Guerrero, então directora do Teatro Espanhol¹⁴⁹. Em Lisboa, forma uma empresa na época de 1895/1896 no Teatro da Rua dos Condes, inaugurada com *Madame Sans-Gêne* de V. Sardou e E. Moreau, espectáculo de estreia da filha, Lucília Simões¹⁵⁰, mas também de outros actores que se vieram a destacar, entre o quais, Amélia da Silveira, Maria Pia e Carlos de Oliveira. Embora sem menção na narrativa, acompanha a actriz nesta empresa, o actor Cristiano de Sousa¹⁵¹, que passará a figura principal masculina da Companhia de Lucinda Simões, referida informalmente noutras fontes enquanto Companhia de Lucinda Simões e Cristiano de Sousa. Apesar da relevância nos

desenvolvimentos profissionais da atriz, este actor nunca é mencionado nas memórias, facto indicativo de contendas pessoais. Comentada noutras fontes pelo grande investimento nas montagens, mas sem retorno financeiro, a época no Condes é anotada pela atriz a “lutas e dificuldades”, finalizando numa estadia em Paris “para espairecer de alguns aborrecimentos”¹⁵². Em 1896, trabalha por três meses no T. D. Amélia, entre outros espectáculos, n’*A mancha que limpa*¹⁵³ de José Echegaray e no *Sr. Director*¹⁵⁴.

Em 1897, a Companhia de Lucinda Simões, apresenta-se em digressão por Portugal, e, a partir de Maio, no Brasil, acrescentando ao repertório já nomeado, *Georgette* de Victorien Sardou, *Francillon* de Alexandre Dumas Filho (estreia da filha além-atlântico), *Romance de um rapaz pobre*¹⁵⁵ de Octave Feuillet, só para nomear as peças de eleição da memorialista¹⁵⁶. Tournée descrita como “esplêndida”, mas na qual a mesma acusa um cansaço, talvez, associado ao trabalho acumulado com a direcção: «Foi esse um período de tanta luta e fadiga, que nem tive tempo para receber impressões. Representar era quase o meu descanso. Vivi um pouco como máquina em pleno movimento, mas sem deliberação, nem vontade própria.» [SIMÕES 1922: 186]. Em Dezembro de 1897, volta a trabalhar com a Rosas & Brasão no T. Nacional, desta feita, acompanhada pela filha.

No Verão de 1898, a companhia da atriz apresenta, no T. D. Amélia, *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand¹⁵⁷, que conta, pela primeira vez no elenco, com Chaby Pinheiro (“discípulo meu, bastante honroso”¹⁵⁸), e, *Tirano da Bela Urraca*, paródia de Marcelino Mesquita ao *Cyrano* (que conta com a participação de M. Blasco)¹⁵⁹ – espectáculos que acabaram por não ter a esperada concorrência do público e se cifraram em perdas financeiras¹⁶⁰. Razão pela qual, no Inverno de 1899, a companhia prossegue em digressão pelo país¹⁶¹, estreando em Coimbra¹⁶² *Casa de Boneca* de Ibsen, espectáculo montado propositadamente para Lucília Simões, e com o qual se apresentam, posteriormente, em Lisboa, no T. do Ginásio¹⁶³. Em 1900, já no Rio de Janeiro, do repertório novo, apresentam com sucesso, no Teatro Santana¹⁶⁴, *Casa de Boneca*, e estreiam *A lagartixa*¹⁶⁵ de Georges Feydeau, comédia de situação que chegou às 96 apresentações, mas da qual a atriz não se “honra muito”¹⁶⁶, na verdade, sugerida pelo empresário que financia a digressão, Celestino da Silva¹⁶⁷. Depois das cidades de S. Paulo e de Santos, seguem para uma inusitada digressão, na Argentina, primeiro, em Buenos Aires (no Ódeon e Politeama), depois, em Montevideo (no Teatro Sallis)¹⁶⁸. Digressão de sucesso que se prolonga por Porto Alegre, Pelotas, Rio de Janeiro¹⁶⁹ e S. Paulo.

Depois de uma pausa em 1901/1902, Lucinda ingressa com a filha, na época seguinte (1902/1903) na companhia do D. Amélia, destacando do repertório apresentado, *Blanchette* de Eugène Brieux¹⁷⁰ e *O segredo do Polichinelo* de Pierre Wolff¹⁷¹. Atribui ao desgosto pelo falecimento do pai, o actor Simões, em 1904, a aceitação de um contrato para Manaus, fixando residência no Brasil até 1907, país onde se apresentara em digressão no ano anterior¹⁷². Regressa a Lisboa, passando a trabalhar nas temporadas de 1908/1909, no Teatro do Príncipe Real¹⁷³, 1909/1910, no Teatro Nacional, e, 1910/1911, no T. do Ginásio, onde, em 1913/1914, acumula a direcção dos ensaios. Destaca em 1913, a prestação n’*A Conspiradora* de Vasco Mendonça Alves¹⁷⁴ (“dos melhores papéis que tive na minha vida de actriz”¹⁷⁵). Entre 1914 e 1918, trabalha no Teatro República, referindo, em 1917, uma doença quase mortal (“que por milagre não me levou”¹⁷⁶). Das últimas referências à carreira nas memórias, publicadas em 1922, realça a festa do seu cinquentenário artístico, no dia 20 de Abril de 1918¹⁷⁷, no supracitado teatro. Entre 1919 e 1921, colaborará como actriz e/ou ensaiadora nos teatros Nacional e do Ginásio, e, na Companhia de Aura Abranches, e, de 1922 a 1926, já só na direcção dos ensaios, na companhia tutelada pela filha, Lucília Simões. A despedida do palco dá-se a 28 de Outubro de 1926, no Teatro da Trindade¹⁷⁸, assinalando os 60 anos de carreira. Embora sem menção nas memórias, em 1911 é professora de declamação no Conservatório, cargo que deixará de exercer pouco depois, substituída na função pela actriz Lucinda do Carmo¹⁷⁹.

Da opção pela carreira artística, Simões valoriza três aspectos de ordem social, a saber, a dedicação a uma actividade profissional, a independência económica – duas realidades inusitadas para uma mulher da sua classe – e o acesso facultado pela profissão aos meios sociais privilegiados. No reforço da auto-figuração como uma mulher mais inteligente do que a média – menina-prodígio, abandona o colégio aos quinze anos¹⁸⁰ – relativiza a opção pela carreira de actriz, afirmando poder ter escolhido qualquer outro ramo de actividade, embora, em nenhum momento da narrativa seja apresentada uma alternativa em concreto. Configurando uma das suas características artísticas, a facilidade de memorização, retém como interesse particular no exercício da profissão o “estudo complexo”, em especial, a decoração dos papéis, esta última, referida em termos de um desporto, um treino mental ao qual não se dedica, porém, sem o fito de uma determinada aplicação. No momento da escrita das memórias, Lucinda, septuagenária, exerce principalmente a função de ensaiadora, ressignificando esta última em termos de uma vocação que suplanta a de actriz e que a terá ajudado a envelhecer. Aponta, entre os

aspectos negativos da sua actividade em palco, a exposição pública – incómodo jamais referido em qualquer outro momento da narrativa – e o desempenho de papéis que, na grande maioria, não agradam ou não desafiam a artista, revistos enquanto uma “dura obrigação”¹⁸¹. Numa carreira em que se destaca na alta comédia, apresentando-se, por longo tempo, em papéis de protagonista, descrita pelos colegas como artista “exímia”¹⁸² e “genial”¹⁸³, “mercê dos seus novos processos *tout à fait* parisienses”¹⁸⁴, desempenhando-se “brilhantemente”¹⁸⁵, com “mestria”¹⁸⁶ e “atingindo a perfeição”¹⁸⁷, relativiza, deste modo, todo um passado face a um presente que perspectiva negativamente e, porventura, menos propício ao desempenho de papéis relevantes. Em contraste, o passado é associado a um tempo eufórico, revisitado através da escrita e da rememoração: «Reviverei assim no passado, descontente com o presente e nada esperando do futuro.» [SIMÕES 1922: 212];

É uma confissão a fazer, trabalhar e ser independente, foram os meus mais ardentes desejos na vida!

Fui actriz como teria escolhido qualquer outro ramo de vida, que teria seguido com a mesma boa vontade, estudo e afincio. Tive a sorte de ser artista pelo acaso da vida, o que bendigo.

O que sempre me encantou no teatro foi o estudo complexo a que se é obrigado, porque desses conhecimentos sai a luz que nos aquece a alma.

É também muito para apreciar o meio social em que vivemos.

Aos artistas está reservado esse privilégio. Convivem com o que há de melhor na sociedade.

(...).

Mas o que muito me agrada também no teatro, não é só o estudo, como conhecimento, é o próprio estudo de decorar.

Para mim é um *Sport*.

Entristece-me se não tenho que decorar. Mas só me interessa o que é de obrigação. Por devoção, nem uma linha. [SIMÕES 1922: 64-65].

(...).

Mas para confirmar o que prometi e ser verdadeira e sincera em todo o relato das minhas impressões, devo confessar que, se me agradou o trabalho e todas as suas consequências e o meio em que se vive, sou forçada a dizer que, de tudo, o que detestei na minha profissão foi representar.

Não é incoerência. É, pelo contrário, justa razão. Nunca gostei de evidência e não podia, portanto, aceitar só o prazer desvanecido de me mostrar.

E tendo a verdade como religião e como poucos foram os papéis do meu agrado que representei com verdadeiro amor, sendo os outros representados *contre-cœur* e por dura obrigação, mentia a essa minha fé religiosa, o que para mim é uma tortura.

Por isso envelheci com muito prazer.

Era o meu sonho final ensaiar, encaminhar com a minha experiência vocações que se apresentassem.

Julgue-me cada um como entender. [SIMÕES 1922: 64-65];

Os tempos eram bem outros e por isso tenho dó dos que principiam agora.

Quanto a mim, por mais odiosos que sejam os tempos presentes, que me importa!... Sózinha, no meu cantinho, a recordar o meu querido e saudoso passado... tenho mais felicidade por mim só, do que todos os que se julgam ditosos, labutando neste mar agitado e tempestuoso, que é agora a vida actual. [SIMÕES 1922: 136-137].



Retrato 4 – Eduardo Brásão.

Fotografia Universal Lisboa, s.d.

Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.

Eduardo Brasão

(Lisboa, 06/02/1851 – 29/05/1925)

Aos oito anos de idade, Eduardo Brasão assiste com os pais a espectáculos no Teatro D. Fernando, sito ao pé da sua casa, na Rua dos Fanqueiros¹⁸⁸. O espectáculo não foi, de início, o que mais o interessou, mas sim o comunicador das frisas para o botequim que permitia, nos intervalos, encomendar o chá; porém, cedo, a sua atenção se volta para o que acontece no palco:

Lembro-me que nos camarotes de então, havia um “porta-voz” para o botequim donde todos mandavam vir chá durante os intervalos. E era esse então o meu atractivo pelo Teatro!

Mas em breve, o chá passou a segunda plana! O Teatro ia-se arreigando cada vez mais ao meu ser, até que o abracei numa avidez de peregrino num deserto árido e arenoso. [BRASÃO 1925: 21-22]

Apesar de evocar a sua experiência como espectador, é na experiência de apresentação perante um público, que Brasão radica o “amor” pelo teatro. Aos nove anos consegue autorização dos pais para, com Augusto Rosa e outros colegas, armar na sala da sua casa um “teatro volante”, com pano de boca, cenário e estrado, no qual apresentam comédias em um acto. Apesar da estreia não ter sido auspiciosa, havendo que fazer rifas para cativar o público na segunda apresentação, a circunstância é-nos relatada como não influndo na grata memória da experiência:

E, com os meus quatro colegas e um rapaz, Mendonça, resolvi armar na minha sala um Teatro volante, onde representássemos comédias em um acto.

Mas, faltava a licença paterna! E então comecei a exhibir as minhas qualidades de actor; fui ter com meu Pai, que estava trabalhando, e, com olhos ternos e palavras brandas, convenci-o com toda a astúcia que uma criança de nove anos pode ter.

Zangou-se ao princípio, protestou, mas passada uma hora, foi ter com minha Mãe, que, desde o princípio reprovava o meu desejo, e logrou convencê-la.

A alegria da *troupe* foi indescritível. Começámos os nossos preparativos: o pano de boca, o cenário, o estrado, etc., ficando a *mise-en-scène* a cargo do Augusto

[Rosa], por haver mostrado a sua aptidão nos teatrinhos de caixas de charuto que fazíamos no colégio.

Estava tudo preparado para a *première*, e foi tal o sucesso dessa apresentação, que ao segundo dia tivemos de fazer rifas para que alguém lá fosse.

- Auspiciosa estreia!...

E foi assim que comecei a ter amor a essa arte que tanto me fascinou e de que fui escravo durante cinquenta e tantos anos. [BRASÃO 1925: 22-23].

O interesse cedo sentido pelo teatro, não se traduz logo, porém, numa opção, enveredando antes por uma carreira na marinha, cativado pelo “porte garboso dos imberbes aspirantes”¹⁸⁹ que frequentavam a loja do pai (o alfaiate de Lisboa preferido pelos oficiais). Carreira que se conforma aos horizontes dos progenitores, que “logo acederam”¹⁹⁰, e à qual se dedica por cinco anos. Desta fase, retém a impressão causada na princesa de Sabóia, a qual acompanha na viagem de corveta para Lisboa, onde se realizariam as bodas com D. Luís I. O episódio dedicado ao beijo da futura rainha Maria Pia, roubado ao efebo Brasão que se fingia adormecido, ressoa nas características físicas do actor e na “mocidade privilegiada”¹⁹¹, propícias ao desempenho de papéis de galã e propiciadoras do agrado das plateias: «E foi aquele beijo da Princesa de Saboia que me veio acompanhando pela vida fora, como *porte-bonheur* dos triunfos alcançados.» [BRASÃO 1925: 31]. Perdida a sedução pela vida da marinha, reavalia o teatro em termos de uma “ideia fixa”, associada à experiência na casa da Rua dos Fanqueiros. Os argumentos enunciados como motivadores da sua opção pela arte do palco prendem-se com o impacto do actor no público (“conseguir fazer vibrar centenas de pessoas que nos ouvem”) e o retorno do aplauso (“ser aplaudido, ser vitoriado”), prefigurando o actor que veio a ser evocado pelo “panache romântico, pela paixão irradiante, pela beleza das atitudes, por aquela fúria grande e sonora”, características gratas ao gosto dominante do público que o tornam “o mais querido das plateias”, o nome “mais feiticeiro e atractivo nos cartazes”¹⁹²:

A vida de[sic] Marinha perdera já as seduições com que havia aparecido à minha imaginação infantil.

Ambicionava ser alguma coisa de mais emocionante, de mais atraente, ambicionava enfim – ser actor – realizar a minha ideia fixa desde os Teatrinhos da Rua dos Fanqueiros, interrompida por um mero episódio de cinco anos – a marinha.

Ser actor, conseguir fazer vibrar centenas de pessoas que nos ouvem, ser aplaudido, ser vitoriado no nosso trabalho (...) – eis o supremo ideal dos meus dezoito anos! [BRASÃO 1925: 33-34].

Tomada a decisão de seguir a carreira de actor, a primeira prova é o confronto da oposição no seio familiar, no caso concreto, da mãe, que dá voz às renitências sociais com relação à sobredita profissão. Brasão frequenta os teatros, privando com actores profissionais que o apresentam ao então empresário do Teatro do Príncipe Real, o actor César de Lima. Este também vê com maus olhos a troca de uma carreira promissora na marinha pela vida incerta do teatro, e, numa tentativa dissuasora, recusa-lhe a entrada, alegando o fim da época teatral. Porém, a persistência do aspirante, leva-o a insistir, obtendo uma proposta do empresário para a *tourné*e, no Verão, ao Porto, onde se estreia logo como galã num drama e, no papel de criado, numa comédia. Na época seguinte figura já como actor escriturado no Príncipe Real, onde, porém, se apresenta durante poucos meses:

Fui ter com meus pais, pesaroso pelo desgosto que lhes ia dar, pois ser actor nesse tempo era o mesmo que ser boémio.

E na verdade foi grande o desgosto que causei principalmente a minha santa Mãe que julgava ver assim o filho perdido no pélago das paixões mais vis e dissolutas. [BRASÃO 1925: 34].

Frequentava já há muito o Teatro, dando-me com diversos actores como Joaquim Carlos da Gama e Júlio Soler, filho da grande actriz Josefa Soler, (...) que trabalhavam no Teatro do Príncipe Real (...).

Fui ter com eles e disse-lhes abertamente que queria seguir o Teatro.

Levaram-me ao empresário César de Lima que recusou a minha entrada, alegando que estava no fim da época e que não tinha papéis a dar-me.

Insisti muito, pois era grande a minha vontade de entrar para o Teatro e, César de Lima, depois de me censurar por ter deixado em meio uma carreira que poderia ser brilhante, encetando outra tão duvidosa para mim, fez-me a (...) proposta:

“Nós vamos em *tourné*e ao Porto, se quiser, dar-lhe-ei dois papéis com a condição de só lhe pagar as passagens!

Acedi à proposta do meu primeiro empresário e estreei-me no Teatro Baquet do Porto, fazendo um galã nos *Trapeiros de Lisboa*¹⁹³ de Leite Bastos, e um criado, numa comédia em um acto, tradução do francês, *Precisa-se dum perceptor*.

Voltei a Lisboa para o Príncipe Real, onde me demorei por poucos meses (...). [BRAZÃO 1925: 34-35].

Mais do que a recepção do público ou da imprensa, a narrativa de Brazão incide antes, nesta fase, no apreço manifestado por empresários e sucessivos convites para integrar companhias pertencentes aos teatros principais de Lisboa, ingressando, desde logo, neste circuito. Assistindo uma noite a um espectáculo no Príncipe Real, Francisco Palha convida-o a ingressar na Companhia do Teatro da Trindade, onde passa a trabalhar, em 1867, com actores de nomeada, recém-saídos da companhia do Teatro Nacional, e com outros que se vieram a destacar, a exemplo de Rosa Damasceno, que veio a ser a sua primeira companheira. Neste teatro, destaca o proveito de trabalhar com a plêiade de actores da companhia, resultando não na intimidação, mas no aprofundamento do “amor à arte”, assim como o bom acolhimento entre estes, e a oportunidade de se desempenhar no papel de galã. A partir de 1868, menciona a acumulação de apresentações no Teatro Nacional, quando concessionado à empresa do Teatro da Trindade. É ainda neste último teatro que, em 1870, colabora na *Morgadinha de Valflor* de Pinheiro Chagas, espectáculo¹⁹⁴ promovido por Furtado Coelho, a quem “agradou”, e que o convida para se apresentar no Brasil. Em 1871, de regresso a Lisboa, é José Carlos dos Santos quem, por intermédio de Augusto de Melo, lhe faz o convite para ingressar na companhia da empresa Santos & Pinto, concessionária do Teatro Nacional, onde se apresenta por dois anos, já então referido ao agrado da “crítica e do público”¹⁹⁵ no desempenho de papéis de galã, assim como à atenção do ilustre caricaturista Bordalo Pinheiro¹⁹⁶:

Uma noite, assistindo ao espectáculo Francisco Palha, ex-comissário régio do Teatro de D. Maria II, mandou-me convidar para fazer parte da futura companhia do Teatro da Trindade que estava em construção, aceitando eu esse convite. [BRASÃO 1925: 35];

À cabeça dessa companhia estavam o grande actor Tasso, José Carlos dos Santos, Joaquim d’Almeida, Leoni Queirós, Emília Adelaide, Emília Letroublon e a grande Delfina, que era conhecida pela avozinha.

Da Rua dos Condes passaram para o Teatro S. Carlos, onde me fui reunir a essa plêiade de grandes artistas que me ampararam nos meus ainda vacilantes passos.

(...).

Deu-se, pois, a abertura do Trindade, entrando mais no nosso elenco o actor cómico Isidoro Sabino Ferreira, a actriz Rosa Damasceno, que, pela primeira vez representava em Lisboa, (...), e Taborda, que entrou em diversas peças.

A primeira voz que se ouviu na abertura deste teatro foi a minha, as primeiras palmas foram para Isidoro¹⁹⁷.

(...)

Seguiram-se as peças (...), *Pupilas do Senhor Reitor*, fazendo Taborda o papel de Reitor e eu de Daniel (...).

No segundo ano da empresa da Trindade, Palha foi nomeado pelo governo gerente do Teatro D. Maria II, onde se fizeram reprises das peças já mencionadas. [BRASÃO 1925: 36-37];

E foi com a protecção e o auxílio destes actores que fariam honra em qualquer parte do mundo, que eu comecei a ter verdadeiramente amor à arte que abraçara, tomando o dilema[sic] para toda a minha vida de “trabalhar e só trabalhar”, pondo de parte os elogios e os aplausos, as pateadas e as críticas desfavoráveis, e subir sempre com um estudo consciencioso, entre aplausos vibrantes ou entre a metralha das críticas, a um ponto altaneiro que procurei sempre atingir, sem nunca o poder alcançar. [BRASÃO 1925: 37-38].

Porém, é na companhia do Teatro do Ginásio, onde se mantém entre 1873 e 1876, que Brasão assume papéis de maior responsabilidade, ultrapassando, deste modo, uma importante “barreira” na carreira teatral. Circunstância significada pela medição das próprias forças e limites, e, simultaneamente, pelo desânimo perante o desafio, sublinhando a narrativa, neste processo, a vontade e persistência, mas também, o apoio dos colegas e o bom acolhimento do actor no meio profissional. Em contraponto ao agrado colhido junto das plateias e à índole de actor de grandes efeitos – capaz de emocionar o público com uma só frase¹⁹⁸ – o memorialista demonstra o desígnio de se dar a ver como um actor que não abdica do estudo nos processos de composição, referidos com maior especificidade ao repertório shakespeariano¹⁹⁹:

Foi propriamente neste teatro [Ginásio] e com as peças *High Life* e *Enjeitados* que pude transpor a primeira barreira, a mais perigosa e difícil da vida teatral.

Recordo-me nitidamente que num dos ensaios da peça de António Enes, *Os Enjeitados*²⁰⁰, caí sobre uma cadeira a chorar como uma criança dizendo que me era impossível arcar com as grandes dificuldades do papel.

António Enes e os meus camaradas animaram-me, instaram comigo para que o não deixasse. Então reagi, passei noites em claro, a estudar, a internar-me bem na psicologia da personagem, e com o meu estudo e a minha enorme vontade, consegui dar um passo mais largo e descobrir novos horizontes na vida que abraçara.

Agradei, o público e a imprensa aplaudiram-me. No seu jornal, Pinheiro Chagas escrevia:

“Foi uma noite de entusiasmo... António Enes manifestava a sua esplêndida vocação dramática numa peça notabilíssima, o Sr. Brasão subiu de um pulo às eminências da arte, e colocava-se, pelo modo como desempenhou uma cena, ao lado dos nossos primeiros actores”. [BRASÃO 1925: 67-69].

O ano de 1876 assinala a segunda viagem ao Brasil, onde se apresenta em Pernambuco, a convite da actriz-empresária Isménia dos Santos, e, depois, no Rio de Janeiro, na Companhia do actor Vale. Mas, Brasão não é só solicitado no Brasil, onde ganha fama²⁰¹ e se apresenta num total de 12 vezes (de 1870 a 1920), com uma interrupção entre 1893 e 1909, devido ao incidente jornalístico que envolveu a empresa Rosas & Brasão, aquando da Revolução de Saldanha da Gama. No regresso a Lisboa, com apenas 25 anos, dá nome à empresa concessionária do Teatro Nacional entre 1876 e 1877, Biester, Brasão & C.^a, encabeçada pelo dramaturgo Ernesto Biester, período no qual se desempenha n’*Os fidalgos da casa mourisca*²⁰², e, ao lado de Emília das Neves, no drama histórico *D. Leonor de Bragança* de Luís de Campos, ambos estreados em 1877, já então vitoriado por personalidades influentes, a exemplo de António Macedo de Papança, que lhe dedica uma poesia em noite de benefício²⁰³. Em 1878, é de novo convocado para formar a empresa Meneses & Brasão, cuja companhia se apresenta no Teatro Nacional entre 1877 e 1880, destacando desta fase a interpretação aos 28 anos do *Kean*, de Alexandre Dumas (1878), peça com referência às tragédias de Shakespeare e que toma o nome de um dos seus afamados intérpretes ingleses, escrita propositadamente para o actor francês Frédérick Lemaître e constante no repertório de Ernesto Rossi²⁰⁴. Sucessos, contudo, não isentos de percalços, como o referido ao desempenho no célebre drama de Victor Hugo, *Hernani* (1879): «(...) em que fui censurado dura e justamente pelos críticos da época./ Ainda não tinha fôlego, ainda não tinha ternura, e fôlego e ternura ao mesmo tempo, o que é mais difícil (...)» [BRASÃO 1925: 100]; circunstância narrada em termos de um reforço da vontade de superação: «Mas, nem por isso o meu ânimo fraquejou, pelo contrário, continuei a trabalhar com mais energia, com mais vigor, para

que os críticos que justamente me tinham censurado, nas peças seguintes, nada me tivessem a dizer.» [Ibidem, 101].

O nome de Brasão ficará indelevelmente ligado à Rosas & Brasão, sociedade formada com os actores Augusto e João Rosa, concessionária do Teatro Nacional entre 1880 e 1898. É neste teatro e com a respectiva companhia que se apresenta num repertório que vai da comédia burguesa ao drama naturalista, ficando sobretudo identificado ao repertório shakespeariano e aos dramas trágicos e históricos desempenhados ao longo da carreira, com especial destaque para *Otelo* (1882), *Ruy Blas* de Victor Hugo (1884), *Marquês de Villemer* de George Sand (1885), *O Duque de Viseu* de Henrique Lopes de Mendonça (1886), *Hamlet* (1887), *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita (1889)²⁰⁵, *Afonso VI* (1890), *Alcácer Quibir* (1891)²⁰⁶. Após a mudança da companhia para o Teatro D. Amélia, assinala a *Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas (1902), saindo pouco depois (1905) para o Teatro Nacional, onde destaca a estreia de *Afonso de Albuquerque* de Henrique Lopes de Mendonça (1906). Incompatibilidades com a sociedade artística levam-no a abandonar, mais uma vez, este teatro, espoletando um movimento de três dramaturgos que retiram as respectivas peças, entretanto entregues ao teatro do governo, e de modo a que o actor as apresente no Teatro do Príncipe Real, designadamente, Lopes de Mendonça (*O Azebre*, 1909), Marcelino de Mesquita (*Envelhecer*, 1909) e o novel Vasco de Mendonça Alves (*O último beijo*)²⁰⁷. Em 1909, regressa ao D. Maria para logo sair, permanecendo no Teatro D. Amélia/República entre 1910 e 1917, onde acumula reposições com a estreia de originais assinados por Vasco de Mendonça Alves²⁰⁸, Rui Chianca²⁰⁹, Chagas Roquette e Álvaro de Lima²¹⁰. Estreia ainda nesta estadia *O Cardeal* de Louis N. Parker, posteriormente, alvo de reposições.

Brasão assinala como momento crítico o diagnóstico, em 1917, de um cancro na laringe que o obriga a retirar-se, no que se afigurava ser, aos 66 anos de idade, o fim da carreira artística. Após o rápido recobro, é, porém, dado como já “desaparecido”, descrevendo-se “abandonado” pelo meio teatral. Mas, em convergência para uma narrativa em que o memorialista se dá a ver como o actor bem-querido das plateias, uma campanha jornalística, iniciada por Joaquim Leitão, põe-no, de novo, na rota dos palcos, reaparecendo, nesse mesmo ano de 1917, no Teatro Nacional²¹¹ onde é acolhido por um público que “delirou de entusiasmo”²¹²:

E quando a maior parte dos amigos me tinham abandonado como ser já desaparecido, Joaquim Leitão, o primoroso escritor, numa entrevista em minha casa, mostrou ao público que eu ainda havia de representar!

E instado pela minha família voltei de novo, como o filho pródigo de que nos fala a lenda, à casa paterna, à casa de Garrett. [BRASÃO 1925: 208].

A partir desta data, circulará maioritariamente entre os teatros Nacional, Ginásio, Avenida e Apolo, apresentando-se em *reprises* e acrescentando ao seu repertório peças de autores nacionais²¹³ e estrangeiros²¹⁴. Despede-se da carreira aos 73 anos de idade, em 1924, momento assinalado por uma *récita* no Teatro S. Carlos²¹⁵. Entre outras funções ligadas ao teatro, o memorialista menciona a tradução de *Odete*, original de Victorien Sardou levado à cena no Teatro Nacional em 1881/1882; e, embora referido à direcção dos ensaios de peças assistidas em Paris, a exemplo de *A sociedade onde a gente se aborrece*²¹⁶, em 1881, ou dos espectáculos do Teatro da Natureza, em 1911, esta função é, no entanto, preterida nas memórias. Assinou a comédia em um acto, *Envelhecendo, lever de rideau*, editada postumamente, em 1930²¹⁷. Na qualidade de actor, colaborou ainda em filmes, nos alvares da cinematografia nacional²¹⁸.



Retrato 5 – Augusto Rosa.

Fonte: Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II.

Augusto Rosa

(Lisboa, 06/02/1852²¹⁹ – 02/05/1918)

Rosa retém entre as primeiras memórias ligadas ao teatro, o episódio passado no Teatro Nacional, no camarim de José Carlos dos Santos, numa noite de estreia em que, “ainda novo”, assiste aos últimos retoques de caracterização do actor e ao começo da respectiva *toilette*, e, a pedido deste, sugere-lhe uma gravata, escolha que é acatada para gáudio do seu orgulho juvenil²²⁰. Deste modo, salienta, não a experiência como espectador, mas a privilegiada e prematura frequência da caixa do teatro, na condição de filho²²¹ e de irmão²²² de actores. Esta referência não anula, antes denota a sua precoce experiência de espectador, mas, no tempo da escrita das memórias, com 63 anos de idade, o memorialista enforma uma narrativa, não só para o actor, mas também para o esteta e *metteur-en-scène* que veio a ser. É também neste sentido que retém da meninice a construção de teatrinhos com madeira de caixas de charuto²²³ e actores de papelão, que leva para as brincadeiras de recreio no colégio, onde tem como colega Eduardo Brazão:

Ora, devo contar, antes de tudo, que no colégio onde andava (...) eu tinha a mania dos teatros, isto é, fazia pequenos teatros, com madeira das caixas de charutos que meu pai fumava, fazia-lhes panos de boca e cenários, pintados com as tintas com que ele pintava, e no colégio, às horas do recreio, dava representações com actores confeccionados por mim com desenhos de tampas de caixas de lenços, que pedia a minha mãe, ou com bonecos que eu pessimamente copiava de qualquer jornal ilustrado que apanhava à mão e cobria a cores. Lembro-me bem que um dia vendi ao meu colega Brazão, meu companheiro de bancada no mesmo colégio, um teatro com o cenário do naufrágio da fragata Medusa, actores de papelão, pano de boca e vários pertences, tudo por dois tostões! [ROSA 1915: 16-17].

O seu relato configura uma resistência à profissão artística, pois, apesar de conhecer o teatro “por dentro”, a vontade de ser actor não é desde logo expressa, sendo apenas enunciada após as tentativas goradas de seguir uma carreira de escriturário comercial – em muito incitada pelo pai, que já fizera por desviar do palco, sem sucesso, o filho primogénito – e de ingressar no meio do teatro como autor dramático²²⁴, adaptando para cena um romance de Vitor Hugo (*O homem que ri*)²²⁵ e traduzindo peças de um acto²²⁶. Deste tempo, acusa a interferência da apetência pelo teatro na actividade

comercial, bem como nos tempos livres, entre o círculo de amigos. Só depois de frustradas ambas as carreiras, é que toma a decisão de ser actor, relatada na forma consumada, quase apanhando o leitor desprevenido:

Era mais um objecto de luxo do que um empregado e tanto era assim que o tempo que estive no seu escritório [do Dr. Shaw] ocupava-o mais em brincadeira e leitura de romances do que a trabalhar. Nesse tempo dava-me com um grupo de amigos, uns da minha idade, outros mais velhos, entre os quais António Enes, Gomes de Brito, Henrique Prostes, Luís Castro e outros. Muitas vezes, todos reunidos no escritório de um deles, na rua de S. Francisco, falava-se de literatura, de artes, mas principalmente de teatro. E tanto se falava de teatro que o Henrique Prostes e eu resolvemos extrair do romance de Hugo *O homem que ri* um drama. Pensar isto e meter mãos à obra foi um momento. E agora aqui passava eu a maior parte do meu tempo no escritório da Rua dos Douradores, num cantinho da minha secretária ao pé de uma janela e longe do gabinete do Dr. Shaw, meu patrão, a ler o romance, a architectar os actos que me couberam em sorte, a delinear as cenas, a traduzir, para aproveitá-los, os diálogos que mais se prestavam às situações, a caminhar à tarde, depois de fechado o escritório, para a Rua de S. Francisco, a encontrar-me com o Henrique Prostes e os outros amigos, para ler o trabalho feito e discuti-lo, e aproveitar ideia de um, ideia de outro e tudo isto no meio duma alegria doida e duma camaradagem excelente. [ROSA 1915: 18-19];

É claro que, depois de me ter proclamado autor dramático, embora não representado, de não ter absolutamente feito algum para o comércio, de ser positivamente uma negação para o deve e haver, declarei terminantemente a meu pai que queria ser como ele e como meu irmão – actor. [ROSA 1915: 21].

O gosto pelo teatro é significado em termos da transformação de um aluno inapto, na aprendizagem da escrituração comercial e da língua alemã, num “menino-prodígio” em matéria de teatro. Ao aceitar a opção do filho, o pai impusera-lhe duas condições: fazer carreira de actor em Espanha e frequentar aulas na Academia de Belas-Artes. Estuda então o castelhano e lê com afínco obras do teatro espanhol:

Meu pai, apresentando razões de peso, queria que eu seguisse carreira inteiramente oposta à dele e com esse intuito mandou-me ensinar escrituração comercial e alemão, além do francês que sabia e do inglês que já arranhava. Mas

nem para uma nem outra coisa tinha jeito. Em contas fui sempre um desastrado que mal conhecia as quatro operações e, para o alemão, o desastramento era maior. O meu professor, Sr. Roeder (...) muitas vezes se zangava comigo, vendo o meu fraquíssimo desenvolvimento no estudo da sua tão querida língua, o pouco caso que fazia das lições e a negação absoluta para o desenho dos caracteres, tão diferentes dos actuais. [ROSA 1915: 15-16];

Os meus estudos seguiam: já lia, escrevia e falava regularmente a língua [castelhana]. Já sabia enormes monólogos e vários trechos de peças espanholas, já era ouvido por várias pessoas que frequentavam a legação [a casa do embaixador de Espanha] como um menino-prodígio e futuro artista em Espanha.» [ROSA 1915: 28].

Filho de um actor de renome, a validação do pai é denotada pelo zelo investido na formação, tornando-se no seu mestre. O gosto pelo teatro é sublinhado pela vontade de aprendizagem e memorização das passagens mais importantes do manual de teatro, bem como pelo excessivo entusiasmo na aplicação deste ao estudo dos papéis:

Este último [*Théories de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, de Aristippe] era um livro bom deveras; foi aquele que meu pai me aconselhou a ler e estudar de preferência e que, nesse tempo, li e estudei com tanto afinho que o sabia de cor nas suas passagens mais importantes, nos seus conselhos mais úteis. O que meu pai me apontava nesse livro de mais proveitoso procurava aplicar a torto e a direito nos papéis que ele me dava a estudar. Está bem de ver que isto dava às vezes enormes disparates que tinham de ser corrigidos, mas pouco a pouco, com o estudo e o tempo, tudo se arrumou no meu cérebro (...).» [ROSA 1915: 39-40].

Gorada a tentativa de fazer o filho estrear em Espanha²²⁷, é ainda o prestigiado actor quem lhe organiza a estreia no Porto, em 1872, no Teatro Baquet, lhe escolhe as peças do repertório dele, pai, que deste modo acompanha o filho em cena e o ensaia. Nesta cidade, a estreia é antecedida pela ronda de apresentação do principiante a um círculo de relações, os futuros espectadores, ciente de que: «(...) um estreante apresentado por seu pai tem já nos espectadores uma certa boa vontade.» [ROSA 1915: 48]. Augusto partilha ainda com Rosa (pai) o amplo camarim ao pé do palco, destinado ao grande actor, onde ambos se vestem para a cena e onde são cumprimentados, antes do espectáculo, por um

público cúmplice e receptivo. É ainda da boca do pai que ouve o último conselho – aprumo (*aplomb*) – um misto de atitude e sangue-frio. As condições excepcionais da estreia distinguem-no, assim, do iniciante acanhado perante os colegas durante os ensaios, porém, não nos habituais sintomas de ansiedade do estreante:

Começaram os ensaios e marcou-se o dia da primeira representação do *Morgado de Fafe*, a bela comédia de C. Castelo Branco, em que deveria estreiar-me no papel de António Soares. Já em Lisboa o havia estudado com meu pai, de maneira que, durante os ensaios sentia-me à vontade diante dos futuros colegas. Não tinha o acanhamento próprio do principiante.

O dia marcado foi quarta-feira, 31 de Janeiro de 1872.

Do espectáculo fazia parte, além do *Morgado de Fafe* – em que meu pai era o protagonista, criado por ele em D. Maria –, o *Lenço Branco*, em que a minha colega Lucinda Simões era admirável, de uma graça e leveza inexcedíveis.

Enquanto não chegava o dia da primeira apresentação, meu pai levava-me a tomar café depois de jantar, ao Suíço, onde se reuniam, assim como no Águia de Ouro, na Batalha, homens de letras, jornalistas, poetas e artistas. Meu pai ia-me apresentando a uns e outros, dizendo a estes o que ele queria que eu fosse, àqueles o que eu não quis ser e foi assim que conheci Guilherme Braga, (...) o gravador Molarinho, (...), o pintor Resende (...), Albano Coutinho e Camilo Castelo Branco (...). Parece que me sinto ainda a caminhar para sua casa, à Rua de S. Lázaro, onde meu pai e eu o fomos visitar. Todos estes e muitos outros deviam fazer parte dos espectadores na minha noite de estreia.

Chegou essa noite.

Nesse dia jantei muito cedo – jantei cedo é modo de dizer porque, se bem me lembro, não comi cousa alguma. Fui para o camarim, um camarim grande ao lado do palco, onde me vesti com meu pai. Antes do espectáculo entrou ali muita gente: artistas de teatro, velhos amigos de meu pai, todos a cumprimentá-lo e a darem-me coragem. Mas eu dizia, como dizem todos os que começam, que estava com a maior tranquilidade, embora sentisse o sangue gelado e ao mesmo tempo estivesse a suar. Farronca ingénua, inconsciente.

Chegou o momento de entrar em cena. A orquestra tinha terminado, o pano subira. Meu pai recomendara-me o que tinha lido no Aristippe muita vez: *de l'aplomb*.

E realmente tive *aplomb*. [ROSA 1915: 49-51].

Sobre a estreia, mais do que a recepção do público da sala e a “grande ovação”²²⁸ partilhada com o pai, Augusto destaca o reconhecimento obtido junto de amigos e conhecidos pertencentes ao meio dos intelectuais e artistas, ilustrado no movimento das visitas de felicitações ao camarim e no abraço de congratulação dado pelo próprio autor da peça:

No fim do 1º acto, o camarim encheu-se de gente a cumprimentar, a abraçar meu pai – que era extraordinário de graça no Morgado – e a felicitá-lo e a mim também pelo desempenho do meu papel e pelo sangue frio – o tal que faz suar – que tinha mostrado.

Um dos que me felicitaram e abraçaram fortemente foi Camilo, que eu admirava havia muito tempo e que tanto me tinha feito rir dias antes da minha viagem para o Porto com o seu romance *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. [ROSA 1915: 50-51].

Ainda no Porto, apresenta-se num segundo espectáculo, *A pobreza envergonhada*²²⁹, num papel “não muito grande”²³⁰, mas que fora desempenhado pelo actor Tasso, e retém os elogios de “toda a imprensa”²³¹, à excepção de uma apreciação negativa, desvalorizada, contudo, pela habitual verrina do crítico²³² e pelo facto de a restante imprensa ter “dito bem”²³³.

À estreia no Porto, relatada como uma surpresa em Lisboa pelo secretismo que a envolveu, segue-se a estreia na capital, a 5 de Dezembro do mesmo ano (1872), no Teatro do Ginásio²³⁴. Aqui, a validação do actor é igualmente anotada com relação à recepção da imprensa²³⁵ e, simultaneamente, à reacção do pai: «Meu pai principiava a estar satisfeito comigo e já não pensava no deve e haver a que eu renunciara.» [ROSA 1915: 77]; «Toda a família estava contentíssima, mas no fundo, o mais contente era meu pai por não me haver contrariado no dia em que lhe declarei que queria ser como ele e meu irmão – actor.» [Ibidem, 83]. Neste teatro, propriedade de uma família amiga²³⁶, como amigo é o empresário²³⁷ – com quem um grupo de actores saídos do Nacional²³⁸, entre os quais, o irmão, passam a trabalhar –, as condições do contrato de Rosa são também excepcionais, ganhando trinta mil réis²³⁹ (mais do dobro dos doze mil réis estipulados para um estreante). Realça, ainda, entre os colegas com quem vem a trabalhar, Isidoro, Joaquim d’Almeida, e, contratados para determinados espectáculos, Emília das Neves e Taborda.

Descontinuada a empresa e passando o T. do Ginásio “para outras mãos”²⁴⁰, Augusto é escriturado, com o irmão, no Teatro da Trindade, que, na época, de 1874/1875,

com uma das “estrelas doente” – inferimos, que Isidoro –, se volta para um repertório de comédia. Nos respectivos contratos patenteia-se a influência de Rosa pai na gestão da carreira dos filhos, destinados ambos a pontuar no teatro declamado, e a imposição da cláusula de não participação em operetas²⁴¹, circunstância relativizada pelo memorialista: «(...) não por outra coisa que não fosse a nossa negação absoluta para o canto, apesar do maestro Frondoni me ter dito uma vez (...) que eu era um tenor muito razoável.» [ROSA 1915: 105]. Na época seguinte (1875/1876), o Trindade retoma o repertório de opereta, no qual Augusto é instado a participar, receando o empresário uma resposta negativa que, contudo, não se chegou a verificar: «- (...) se ele estiver de acordo em desempenhar o papel, tudo se arranjará; mas parece-me bem que não, tem por detrás dele o *macacão* do pai – Francisco Palha tratava o meu pai com a maior intimidade – que aconselhará o filho a não aceitar.» [ROSA 1915: 107]. Este episódio marca a única incursão do actor no teatro musicado com a opereta *A filha da Sra. Angot*²⁴², em cuja personagem (Trénitz) Rosa é retratado pelo então adolescente Columbano e, pelo irmão, Bordalo Pinheiro²⁴³. Contudo, ambos os irmãos Rosa se desligam da empresa, em 1876, adiantando-se como razões um contrato vantajoso no Teatro Baquet, oferecido pelo empresário António Moutinho de Sousa (o mesmo que proporcionara a estreia de Augusto), mas também a vontade de não prosseguir no repertório musicado: «Uma proposta tentadora, feita por um amigo, não era coisa que se recusasse, tanto mais quanto o Teatro da Trindade já tinha voltado de novo à opereta e a nossa saída não causava grande transtorno.» [ROSA 1915: 109]. O tratamento diferenciado de que os irmãos Rosa são alvo, movimentando-se num meio onde beneficiam de relações privilegiadas e predestinados a formar uma aristocracia dentro da classe, espoleta, neste período, uma reacção nos colegas do Porto, resultando na interrupção da colaboração dos dois actores e na descontinuação da empresa. Reacção que se verificará relativamente a períodos posteriores, designadamente, nos comentários de J. C. dos Santos à empresa Rosas & Brasão, no Nacional (“não podem queixar-se de não serem atendidos [pelo Governo], tudo o que têm desejado, têm alcançado”²⁴⁴), bem como em atritos internos e externos verificados ao longo da residência desta companhia no mesmo teatro:

As (...) escrituras não foram vistas com bons olhos pelos artistas da companhia do Moutinho.

Estivemos algum tempo a trabalhar no Porto, depois fomos para Braga dar uma série de espectáculos.

(...).

Moutinho deu-nos hospedagem na sua casa, e isso, não sei porquê, mais irritou os seus antigos artistas. Chamavam-nos *os fidalgos da casa mourisca*.

Enfim, por uma série de coisas que não vêm para aqui, tivemos que vir para Lisboa, e o pobre Moutinho, em seguida, foi forçado a terminar a sua empresa, arrependido, talvez, de ter escriturado tão grandes pomos de discórdia. [ROSA 1915: 109].

O jovem Augusto é ainda quem acompanha o pai nas viagens a Londres (1873)²⁴⁵ e a Paris (1873, 1878²⁴⁶) – onde este estivera por volta de 1856 –, levado por mão paterna aos *ateliers* de pintores, aos salões²⁴⁷ e aos teatros, onde aprecia o trabalho dos actores e respectivos repertórios que introduzirá em Lisboa²⁴⁸, principalmente no que à *Comédie-Française* diz respeito, aqui apresentado, nos bastidores, aos “principais artistas”²⁴⁹. Contactos e viagens, sobretudo a Paris, que não deixará de cultivar posteriormente. A partir de 1876, já tem lugar assegurado no Teatro Nacional, dado que o seu nome figura em ambos os elencos das empresas concorrentes, Santos & Pinto e Biester, Brasão & C^a., acabando por ganhar esta última. Nesta, e na empresa que se lhe segue, Meneses & Brasão, trabalhará com o colega de colégio, desempenhando-se ambos no mesmo repertório, e dará continuação à contracena com actores de renome, a exemplo de Emília das Neves²⁵⁰. Inicia-se, nesta fase, no desempenho do repertório de Coquelin Aîné, o seu actor de referência, com *Les Fourchambaults*²⁵¹ (1878), identificado entre colegas como «(...) actor que tantos pontos de contacto tem com o Coquelin, na dicção e no gesto (...)» [BLASCO 1908: 82]. Desempenha ainda o Amigo Fritz (1879), na comédia homónima que traz de Paris e que dá a traduzir ao amigo e vizinho Macedo de Papança²⁵², cuja casa frequenta a par de Guerra Junqueiro, Magalhães Lima, Cesário Verde²⁵³, entre outros. Com a actriz italiana Celeste di Paladini²⁵⁴ – que se apresentara no Príncipe Real com Flavio Andó, depois, contratada pela Meneses & Brasão –, desempenha “papéis de grande importância” no repertório francês²⁵⁵; e, nos originais *A mantilha de renda* de Fernando Caldeira e *Asmodeu* de César de Lacerda (ambos estreados em 1879), assume os “principais papéis”²⁵⁶.

Rosa descreve-se o dinamizador (“director material”) daquela que veio a ser a companhia do Teatro Nacional a partir de 1880, delegando o irmão e restantes societários nele as decisões e diligências atinentes ao concurso e inauguração da companhia, tomadas na ausência de Brasão que se encontrava no Brasil. Dando vazão à índole de esteta,

Augusto desempenhará na Rosas & Brasão funções de direcção plástica, convocando para o efeito reputados cenógrafos-pintores (Manini, Machado, Lambertini) e figurinista (Carlos Cohen), cujo trabalho supervisiona, tratando ele-próprio da escolha de mobiliário, adereços, e, eventualmente, do guarda-roupa. A sua influência ficará associada a um inusitado investimento plástico nos espectáculos e procura de um efeito de realismo cenográfico que constituirá uma das marcas distintivas da companhia. Esta nova fase assinala também o início da independência do actor, menos suspenso dos conselhos do pai no que aos processos de composição diz respeito, e, simultaneamente, a respectiva validação significada pela surpresa paterna no reforço de uma rápida progressão artística (“sete anos apenas de teatro”), circunstâncias ilustradas no comentário ao espectáculo inaugural²⁵⁷ da companhia:

Meu pai foi ao nosso camarim [partilhado com o irmão, João Rosa] com as lágrimas nos olhos beijar-nos, e perguntar-me com quem tinha eu aprendido, com sete anos apenas de teatro, a fazer aquilo que ele nunca me tinha ensinado no papel, porque, por falta de tempo, nunca o tinha procurado para isso, mas que me vira pôr em prática. [ROSA 1915: 153].

Durante a gerência da Rosas & Brasão no Teatro Nacional, Augusto destacar-se-á maioritariamente num repertório de alta comédia, a exemplo de *O desquite* de Paul Ferrier (1880), apresentado por mais de vinte anos, *A sociedade onde a gente se aborrece* de Édouard Pailleron (1881), *O deputado de Bombignac* de Alexandre Bisson (1888), *Guerra em tempo de paz* de Gustav von Moser e F. Schönthan (1890), *O filho natural* de Dumas Filho (1897) – peça em que é elogiado por Antoine, quando este se apresenta, em Lisboa, no D. Amélia²⁵⁸ – ou *Mademoiselle de La Seiglière* de Jules Sandeau (1897)²⁵⁹, género que acumulará com o drama histórico, referido por Brasão ao desempenho em *Leonor Teles*²⁶⁰ (1889) e *O regente*²⁶¹ (1897) de Marcelino Mesquita, bem como, à comédia (*D. César de Bazan*, 1890). Mas, ao tempo da escrita, confessa ser o “drama moderno”, a exemplo de *A luta pela vida* de Alphonse Daudet (1890) ou *O fim de Sodoma* de Hermann Sudermann, o repertório de sua eleição, na correspondência à reivindicação enquanto actor de uma composição interna e psicológica (“por dentro” ou “para dentro”) das personagens – resgate, de igual forma, indiciado ao irmão, João Rosa –, condizente à maior complexidade do drama moderno, em contraposição à escola romântica, à busca dos grandes efeitos e do agrado imediato no público (a pose, o panache, as atitudes, as

grandes tiradas), propiciada pelos dramas trágicos ou históricos – no que se nos afigura uma demarcação do seu colega e rival Eduardo Brasão. Processo ao qual aliará uma sensibilidade estética e investimento na caracterização externa, igualmente levada à minúcia. Apesar da tendência nos processos de composição, e de se confessar admirador de Antoine, Rosa é um crítico do naturalismo, na medida em que este se afasta de preceitos como o de Beleza, defendendo para a imitação a finalidade de recriação do Belo, o que nos sugere uma postura de conciliação entre a escola romântica e a procura realista.

A rivalidade com o colega e consócio é ilustrada pela circunstância de, na primeira *tournée* da empresa societária ao Brasil, em 1886, encontrando-se ao tempo Brasão em estadia na capital francesa, Augusto ter assumido papéis do repertório daquele (*O Duque de Viseu* e *O Marquês de Villemer*), impondo como condição, na segunda *tournée*, em 1887, o desempenhar-se nesses mesmos papéis, muito embora, desta feita, Brasão constasse do elenco da digressão. Um movimento entre os apoiantes de Brasão naquele país, merecendo a convivência deste actor, e com repercussões na imprensa, leva a que Rosa acabe por ceder. Após a digressão de 1893, coincidente à Revolução de Saldanha da Gama e à campanha na imprensa contra a tríade Rosas & Brasão, Augusto só voltará ao Brasil em 1910.

A permanência durante dezoito anos no Teatro Nacional de uma companhia encabeçada pelos três actores (João, Augusto Rosa e Brasão), com prerrogativa à vez na escolha do repertório e peso nas decisões artísticas e administrativas, não será isenta de conflitos, inicialmente, internos, referidos ao descontentamento dos restantes societários com a administração assegurada por Augusto Rosa, mas também, externos, na reacção dos autores dramáticos à influência da Rosas & Brasão no Teatro do Estado e à modificação por medida dos respectivos regulamentos. Situação, em parte, ultrapassada em 1892 com a transformação da tríade em empresa societária, já não vinculada à organização de sociedade artística, e consequente centralização de poderes nos três actores, contudo, situação não completamente sanada, avançando-se em 1898 com uma reforma que insta João Rosa, já reformado, a passar da condição de sócio a escriturado, bem como a reposicionar Augusto Rosa e Eduardo Brasão na qualidade de societários, equiparados aos demais. Medida que culminará na saída da Rosas & Brasão deste teatro.

Do acolhimento de S. Luiz Braga, no Teatro D. Amélia, Augusto retém o alívio das incumbências administrativas e maior dedicação ao trabalho artístico, mas também, a menor influência nas decisões relativas à programação do teatro e escolha de repertórios, entre outros aspectos, prerrogativas do primeiro; circunstâncias que levam à

paulatina desagregação da Rosas & Brásão, com a saída de Eduardo em 1905. Nesta fase, Augusto votar-se-á à função de direcção dos espectáculos, que acumula com a de actor, razão pela qual declina os convites para o lugar de professor no Conservatório, em 1901 e, depois, em 1911²⁶². Abranches refere-o na formação recebida – os ensaios “picadeiro” – que lhe tiraram os vícios de muitos anos “à solta”, e Lucília Simões é entrevista enquanto discípula dilecta. Como actor, estreará peças de Júlio Dantas, Carlos Malheiro Dias, Afonso Lopes Vieira, e protagonizará um repertório de comédia, *vaudeville*, comédia burguesa e peças de teor realista – a exemplo de autores como Henri Bernstein. Destaca, também, da estadia no D. Amélia, teatro onde permanecerá até ao final da carreira, a participação em língua francesa n’*A estrangeira* de Dumas Filho, apresentada pela companhia de Jane Hading (1899), bem como a incursão no repertório vicentino, de parceria com Afonso Lopes Vieira (1911/1912). O último desempenho é reportado à época de 1917/1918, com *A Migalha (Scampolo)* de Dario Nicodemi²⁶³.

Augusto não deixará de se dar a ver como um actor que, juntamente com o irmão, ganhou reputação internacional, citados os irmãos Rosa entre o escol dos artistas europeus por Coquelin, Antoine e André Luguet²⁶⁴. Colegas e parceiros relembram-no como “o mais artista”²⁶⁵, evocado pela aliança do esteta às competências de interpretação e de direcção artística dos espectáculos.



Retrato 6 – Adelina Abranches.

Arquivo: Museu Nacional do Teatro.

Adelina Abranches

(Lisboa, 15/08/1866 – 22/11/1945)

O percurso de Adelina é um dos mais singulares do *corpus* analisado. A sua lide nos palcos inicia-se aos quatro anos e meio de idade, a convite de um vizinho, porteiro da caixa do Teatro D. Maria II, que, em recruta de crianças para figuração, leva a mais “miúda” por ser “muito esperta”²⁶⁶; convite que se estende a outros seus dois irmãos²⁶⁷. O ensaiador é José Carlos dos Santos que terá notado e comentado jocosamente a pequenez da “criança de cueiros”²⁶⁸. Apresenta-se, assim, pela primeira vez em palco, em 1870, na peça posta em cena no Carnaval, *Os meninos grandes*²⁶⁹, e para a qual lhe distribuíram o papel de uma espanholita num bailado coreografado por Justino Soares (o professor mais em voga). Desta sua incursão, Abranches destaca a reacção do público que lhe pediu *bis*: «(...) remexi-me tanto, piruetei com tal ciência, que, na primeira noite do espectáculo tive honras de *bis*...» [ABRANCHES 1947: 23]. Mas, antes disso, o coreógrafo já a destacara para o primeiro plano da cena, procurando tirar partido da sua “pequenez e atrevimento”²⁷⁰, distinção apercebida que lhe deu autoridade para interromper um dos ensaios exigindo que trocassem o menino “desajeitado e sujo”, com quem formava par, pelo seu irmão, sob a ameaça de não dançar. O reconhecimento da sua aptidão surge-nos na narrativa também no facto de ver satisfeita esta exigência: «Claro que foram buscar o meu irmão que dançava no 3º plano com a Jesuína²⁷¹, para não perderem o “número” que eu era.» [ABRANCHES 1947: 23]. Das primeiras experiências de palco, ressalta a ignorância dos códigos de cena, facto decorrente da pouca idade com que se inicia. Quando o público ri das recorrentes quedas, ofendida, interpela-o directamente com um “não me doeu nada...”, sendo, a este propósito, admoestada pelo director de cena, o “pai Chaves”, de quem não fazia caso, acenando às pessoas conhecidas entre o público²⁷². Ao contrário dos irmãos que corresponderam ao convite e que participaram no mesmo espectáculo, a apetência de Adelina pelo teatro aparece reforçada pela experiência e persistência na carreira.

Filha de lavradores, pequenos proprietários rurais que se mudaram para Lisboa, cedo a família, composta de nove filhos, se depara com dificuldades agudizadas pelo abandono do pai²⁷³. Adelina, a mais nova dos irmãos, torna-se no “melhor esteio” económico da família com o ordenado auferido no teatro: «Sentia-me chefe, visto que o verdadeiro a abandonara havia pouco tempo (...).» [ABRANCHES 1947: 25]. Com “poucochinha paciência”²⁷⁴ para a escola e uma instrução irregular suprida por aulas

particulares, define-se pela inteligência intuitiva (“Toda eu era instinto”²⁷⁵). A educação “à solta”²⁷⁶, nos primeiros anos de vida, afastam-na da conformidade aos preceitos comportamentais femininos: «Jogava ao eixo na perfeição, fumava..., só descia as escadas escarranchada nos corrimãos, lançava papagaios, era um *às* a deitar o pião, e gostava de me ver de calças.» [ABRANCHES 1947: 36]. Razão pela qual é requisitada para papéis de garoto ou de rapaz, nos quais conta, aos sete anos de idade, com um já “notável repertório”²⁷⁷. Em 1882, no Teatro do Rato, desempenha O Fagulha da peça *Maria da Fonte*²⁷⁸, sendo notada por Bordalo Pinheiro que, impressionado com a prestação da atriz²⁷⁹, lhe dedica uma caricatura no célebre periódico humorístico *O António Maria*²⁸⁰ – episódio que ilustra também a desenvoltura e pronta resposta da atriz ainda adolescente:

(...) andava intrigado comigo porque, dizia ele a rir, não sabia ao certo se eu era rapaz ou rapariga...

- Essa agora! Posso mostrar-lhe a minha certidão de baptismo!

- Então porque é que só fazes papéis de garoto?

- Naturalmente porque os rapazes da minha idade não têm *lata* para isso. As raparigas são mais espevitadas... mais atrevidas. Mas palavrinha que sou mulher! Ora veja: até tenho as orelhas furadas... [ABRANCHES 1947: 60].

No Teatro Nacional, entre 1876 e 1879, onde se apresenta ao lado de Emília das Neves²⁸¹ e, igualmente, de Virgínia e Joaquim d’Almeida, n’*A Varina* (1877), de Fernando Caldeira, refere a distinção e o reconhecimento deste autor que a elege para o papel do garoto, que a elogia, e que vai expressamente todas as noites assistir unicamente à sua cena:

Na noite da *première* tive uma forte comoção: Fernando Caldeira, no fim do meu acto de maior trabalho, pegou-me ao colo, beijou-me, disse que eu tinha representado muitíssimo bem... *como gente grande!* Senti-me subir às nuvens... *Alguém me compreendia enfim!* (...).

Enquanto a peça esteve no cartaz, Fernando Caldeira foi sempre ver a minha cena principal, por entre bastidores. Só a minha cena!... – pensava eu impando de vaidade!

Marquei, sem a menor dúvida, o primeiro ponto da minha carreira teatral... (pensava eu!). [ABRANCHES 1947: 45].

Também n’*O tipógrafo*, adaptação feita para a pequena atriz de *O gaiato de Lisboa*²⁸², desempenha-se no papel criado por Ana Pereira, confronto “bastante favorável”²⁸³ para Adelina, que mereceu, além dos aplausos do público, a validação do próprio adaptador e director de cena: «Quem andava radiante era o Pai Chaves, que dizia a todos que me felicitavam:/ – Eu tinha ou não tinha razão? Esta pequena tem uma queda especial para fazer rapazes...» [ABRANCHES 1947: 63]. De pequena estatura (“nunca acabei de crescer”²⁸⁴) e sem os predicados associados à beleza feminina, a atriz define-se pela “genica”²⁸⁵, não deixando de apresentar este tipo de papéis ao longo da carreira: «Como Loreto do Prado, em Espanha, desempenhei papéis de garoto... até aos sessenta anos. E, por gracinha, ainda fiz *O gaiato de Lisboa* aos setenta!» [Ibidem]. A genica apontada à infância, converge, por outro lado, numa faceta da sua personalidade que Adelina não deixará de mencionar como negativa²⁸⁶, referindo-se aos acessos violentos de mau génio, definidos pela filha enquanto “cóleras vizinhas da loucura”²⁸⁷, às quais, porém, a mesma contrapõe uma generosidade, igualmente impulsiva e fora do comum²⁸⁸.

Aos sete anos de idade (e quase quatro de carreira), Adelina não se contenta em fazer figuração ou desempenhar-se em rábulas, advindo-lhe uma “ânsia” que se traduz na voz interior que a compele, por *moto proprio*, a “marcar posição no teatro”²⁸⁹. Assim, em 1873, no espectáculo *Pegas de toiros*, no Teatro da Rua dos Condes, depois de uma tirada do actor Faria, coroada de aplausos, Adelina, achando que não era “menos que o Faria”, mete a sua piada improvisada, arrancando gargalhadas do público, mas não do actor e do ensaiador, que a pune com uma multa, nem tão-pouco da mãe, que em casa lhe dá uma tarefa. Apesar da punição, a “ânsia” reaparece, aconselhando-a, de modo a não pagar nova multa, a utilizar a mímica em vez da palavra – configuração do tópico da insistência e “teimosia” do sujeito como prova da “vocação verdadeira”. O maior argumento para este atrevimento é o receio de “não passar da cepa torta”, barreira difícil de ultrapassar para quem entra no meio profissional pela porta dos fundos:

Já então eu começava a sentir a “ânsia” enorme de me destacar, de “marcar posição” no Teatro.

Uma voz dentro de mim falava a todo o instante, a inspirar-me piadas, a sugerir-me ideias... Ora nessa peça [*Pegas de toiros*] eu só tinha que jogar as cinco pedrinhas no acto da rua, comprar tremoços à figurante que estava sentada num

banco, junto do reprego que tinha a porta da taberna, e dar vivas à Pátria e ao exército, quando no final do acto passasse ao fundo o regimento.

O actor Faria interpretava “o pobre homem do povo”, com fundilhos nas calças e tudo! Como tinha grande fogo dramático, brilhava a toda a altura... Só eu é que ficava para ali, acaçapada, a jogar as cinco pedrinhas o menos estupidamente que podia...

Dentro de mim, a tal “ânsia” começou a dar sinal de si, qual demónio tentador!... Insinuava-se a todo o momento: «Por que razão não hás-de arriscar também a tua palavrinha? És por acaso menos que o Faria, que tão linda figura faz todas as noites?...». E o coração entrava-me às cambalhotas cá dentro... «Não sejas parva... Aumenta o teu papel, anda... mete a tua piada.... Vais ver como todos gostam!».

Certa noite, no fim da “tirada” do Faria que arrancava sempre a maior salva de palmas da noite (...) não pude mais! Assim que ele acabou de falar e subiu ao fundo apontei-lhe para os fundilhos das calças e disse muito alto a rir, olhando o público de soslaio:

- Ora já se viu?! Aquele “gajo” tem calos no cu como o macaco...

Não se imagina a gargalhada que reboou por toda a sala!

A alegria de ter “colaborado”, e bem, nem me deixou ver os olhares furibundos que o Faria me deitou, por lhe ter estragado o “rodriguinho” da saída. Não dei pelos sinais ameaçadores que o ensaiador me fazia por entre cenas. Senti apenas que a tal “ânsia” abrandara como por artes mágicas e que o público premiara, tal como eu previra, a minha felicíssima “bojarda”...

Claro que, no fim do acto, fui chamada ao escritório, repreendida e multada em vinte por cento do meu ordenado.

Resultados práticos: tarefa da progenitora, lágrimas que nem bagos de uva, engolidos a quatro e quatro pelo travesseiro, e avisos à minha ânsia de que não me tornasse a fazer partidas daquelas... Durante oito dias tive imenso juízo, mas... *la donna é mobile*, quanto mais uma petiza de sete anos! À medida que me ia esquecendo dos castigos, ia crescendo outra vez a tal “ânsia”... e lá tornava a ouvir-lhe as vozes! “Escusas de falar...” ciciava-me ela com blandícia. “Se souberes *mimar* bem a tua cena, ninguém te poderá dizer nada”. E o meu coração voltava a dar cada cambalhota que até me atordoava! “Anda, pateta... com esses receios, nunca passarás da cepa torta”.

Com este argumento é que a “ânsia” me venceu! Não passar da cepa torta? Que horror!

Principiei a pôr em prática todos os meus recursos de mímica.
[ABRANCHES 1947: 40-42];

Nessa noite, porém, em lugar de obedecer à minha marcação, corri até ao proscénio, dando cada “viva” que até me tremiam as carótidas... e ao tirar o boné, fi-lo de tal jeito que os tremoços [roubados à figurante e lá metidos] voaram todos para a plateia e para a orquestra, caindo alguns dentro do trombone, ou lá que instrumento era aquele tão retorcido!

O público riu a bom rir, o dono do trombone encabulou; os espectadores atingidos vociferavam; e eu... fiquei radiante por ter feito rir o público sem abrir o *bico*. O mal é que, se os tremoços, *como eu previra*, foram parar à plateia, eu, em contrapartida, fui parar ao meio da rua.... E isto é que eu não previra!... E muito menos que voltasse a sentir nas pernas a “macieza” da varinha de marmeleiro!
[ABRANCHES 1947: 43].

De notar que, na meninice, apesar de ter chegado a trabalhar em três teatros na mesma noite²⁹⁰, a memorialista revela não prescindir de brincar aos teatros em casa, assumindo a tragédia, ou melhor, o dramalhão, como o género de efeito seguro no público imaginário. Aqui, a actriz revela já uma vivência do teatro por dentro, complementado o desempenho da cena com a encenação dos aplausos, dos agradecimentos e da retirada para os bastidores. Brincadeiras estranhadas pela mãe que não compreende a ânsia da filha:

O teatro fazia uma falta enorme à minha ânsia... tanto assim que, para a contentar, transformava a cozinha em sala de espectáculos e ali desempenhava tragédias horripilantes para um público imaginário, que eu deliberava... instalar na chaminé.

Em geral, essas tragédias acabavam sempre com o fim da minha existência, a que punha sempre termo cravando no coração o rabo de uma colher de pau... Dava depois as três voltas do *estilo*, e atirava com o meu débil corpinho para o meio do chão, absolutamente morta... Só me levantava para agradecer os aplausos delirantes do público. levava a minha fantasia até ao ponto de agarrar, cheia de comoção, os ramos de flores que me atiravam dos camarotes... (esses ramos eram quase sempre as vassourinhas da chaminé), beijava-as com reconhecimento, e, por fim, quando as palmas afrouxavam, eu recuava, recuava, até desaparecer pela porta da despensa...

Quando a minha Mãe voltava para casa mais cedo surpreendia algumas destas cenas, dizia-me atónita:

- Ó pequena, tu estás maluca ou quê?

Frases destas punham-me a pele toda do avesso... Ninguém. Ninguém me compreendia! [ABRANCHES 1947: 44].

O tópico do reconhecimento é ainda patente na popularidade e no muito que é requisitada. Até aos doze anos pisou todos os palcos de Lisboa²⁹¹. O seu primeiro contrato é ao mês, no Teatro Luís de Camões, em Belém, ocasião que dá ensejo a mobilar o camarim – circunstância que revê como uma promoção no estatuto de atriz (“Sentia-me prima-dona!”²⁹²). É também neste teatro que desempenha pela primeira vez o papel de protagonista, na mágica *A princesa Flor de Seda*, desta feita, “de saias”, tendo-se estreado, antes, no papel de menina, em *O actor*, com Bárbara Volckart e Amélia Vieira²⁹³. O reconhecimento de Adelina não se confina às plateias dos teatros, aos dramaturgos ou ao director de cena, verificado inclusivamente entre os professores do Conservatório, que frequenta aos dez anos, solicitada em “quantas récitas ali se davam”²⁹⁴, e, até, em casas particulares. A razão que a leva a desistir, ao fim de dois anos de frequência às aulas, prende-se ainda com a procura que tem nos teatros:

Escusado será dizer que principiei logo a ser o “prato obrigado” para quantas récitas ali [no Conservatório] se davam. Monólogos, peças num acto, cançonetas, cenas de peças, tudo executei sempre com a melhor das disposições. As famílias de alguns professores chegaram a abusar... porque me levavam também para as suas casas, em tardes de *salsifré*, para gáudio dos seus convidados.... [ABRANCHES 1947: 48].

Já em idade jovem adulta, apresenta-se no Teatro do Príncipe Real, destacando a criação da ingénua na peça de Marcelino Mesquita, *Pérola*²⁹⁵. É neste teatro que passará a maior parte da mocidade, casando-se aos 23 anos (1889) com Luís Ruas, o filho do empresário, que veio depois a substituir o pai, e onde permanecerá até à separação, em 1902, ano em que se apresentará numa das revistas de sucesso daquele teatro, *À procura do badalo*²⁹⁶. Nesta fase, adopta o sobrenome do marido, Adelina Ruas, assumindo o protagonismo num repertório maioritariamente destinado a um público de extracção popular que vai ao teatro «(...) sofrer, chorar, arrepiar-se, e encher de cotoveladas o vizinho da esquerda e o da direita, sempre que o cínico (ou a cínica), estivesse quase, quase a enganar a ingénua... [ABRANCHES 1947: 51]. Período em que se desempenha

na peça que D. João da Câmara escreve para ela, Ernesto Vale e Maria das Dores, *A Rosa enjeitada*, e que leva um público inusitado àquele teatro popular, retendo o elogio de Eça de Queirós, mas também o relativo desconhecimento da actriz entre o público das elites. No momento do relato e discordância de Abranches quanto à interpretação da peça na reposição de 1944, o seu depoimento vem reforçar o reconhecimento da interpretação na estreia, legitimada pelo próprio dramaturgo:

[De João da Câmara, nos ensaios] Aqueles olhos de incomparável doçura seguiam-me para todos os lados, e eu retribuía-lhe em nervos, em alma. A “nossa” *Rosa Enjeitada*, como ele dizia sempre (...).

(...).

(...). Estou contentíssimo com todos, mas contigo, querida Adelina! Contigo, é mais que contentamento... é felicidade! [ABRANCHES 1947: 348];

Não posso, não sei descrever o que foi essa primeira da *Rosa*... nunca víamos o teatro uma sala tão elegante, com tanta gente da *alta*... Estávamos acostumados a ver nas frisas e camarotes a *finá flor* da Praça da Figueira... e a sentir rilhar, toda a noite, amendoins e fava torrada... a ver, nas frisas, mulheres de xaile e lenço a embalarem berços (!) com crianças de mama que muitas vezes choramingavam...

Nessa noite, porém, devido à hierarquia desse fidalgo dos quatro costados, toda a Lisboa nobre e intelectual acorrera ao velho teatro da Mouraria.

Sem a “nossa” *Rosa*, eu nunca teria tido a honra de ser admirada por Eça de Queirós que, no final do 5º acto, quando eu saía a cantar, por entre lágrimas e gargalhadas, se levantou no camarote para melhor me aplaudir, dizendo a célebre frase que depois correu mundo e me foi repetida pelo Conde de Arnoso:

- Quem é esta pequena grande actriz que ninguém conhece?

Vejo ainda o meu querido D. João da Câmara a tremer, a chorar, a beijar-me as mãos, os olhos, o rosto todo, enquanto dizia para o mundo de gente que me enchia o camarim: “Foi por ela... por para ela que escrevi a *Rosa Enjeitada*! Ninguém mais saberia viver essa figura! [ABRANCHES 1947: 348-349].

É pela mão de um influente protector (que não nomeia), o qual lhe promete uma “ótima situação em teatro de primeira categoria”²⁹⁷, que Adelina integra a companhia do Teatro D. Amélia, “caindo num meio de elevada categoria artística, entre os Rosas e Brasão, Lucinda e Lucília, Ferreira da Silva, Rosa Damasceno”²⁹⁸ e Ângela Pinto. Aqui é ensaiada por Augusto Rosa, com quem actualizou aprendizagens: «Tive um “picadeiro”

colossal para me libertar, logo de início, de defeitos adquiridos durante 20 anos de trabalho “à solta” (...).» [ABRANCHES 1947: 183]. Estreia-se neste espaço com *As proezas de Richelieu* (no papel em *travesti* do repertório de Emília das Neves), e uma peça escrita propositadamente para o efeito por Marcelino Mesquita, *Uma anedota* – na qual, mais tarde, em 1910, o actor espanhol D. Ramon a elege como primeira actriz da companhia do Teatro Nacional. No Teatro D. Amélia, Adelina, já reconhecida entre um público popular, anota a sua validação junto de um público de elite:

Marcelino fizera-me tal carapuça [referindo-se a *Uma anedota*] que o teatro da fina flor veio abaixo com aplausos... Até parecia que estava no meu querido Príncipe Real! Iria jurar que todo o galinheiro do teatro estava cheio do meu povo, daquele povo que tanto me queria no velho teatro da Rua da Palma... [ABRANCHES 1947: 185].

O não revelado “orientador espiritual e material”²⁹⁹, é ainda quem intercede no sentido de a promover na companhia, embora, para desgosto da actriz, demasiado cioso, criando-lhe uma “atmosfera desagradável”³⁰⁰:

Zangava-se com o meu empresário quando o meu nome não aparecia a letra gorda... Lembrava-lhe peças que eu devia fazer divinamente... Em noites de primeira, gritava para quem o queria ouvir, no jardim de inverno do teatro, que nenhuma actriz me chegava aos calcanhares... que eu era a única! E levava as pessoas aos empurrões até à parede, só a falar-lhes de mim, do meu talento, do meu génio... [ABRANCHES 1947: 185-186].

Foi este seu “conselheiro” quem lhe providenciou uma educação teatral que não tivera (dando-lhe a ler Racine, Shakespeare, Dumas, Diderot), e uma educação do gosto, que se repercutirá no trabalho: a escolha dos melhores costureiros, o reconhecimento dos diferentes estilos no mobiliário, na decoração, na joalheria. O gosto da actriz chegara a ser ridicularizado, quando jovem, entre colegas, por conta de uns “sapatinhos de cetim roxo”, episódio ao qual dedica um capítulo³⁰¹. Da primeira estadia no D. Amélia destaca a participação nas peças *Cruz de esmola* de Eduardo Schwalbach (1903), *Ressurreição* de Tolstoi (1903)³⁰², *A Severa*, de Júlio Dantas (1903), e *O avô* de Peréz Galdós (1905)³⁰³.

Deste modo, a actriz passa a relacionar-se com uma plêiade de artistas com quem trabalhará no circuito dos teatros principais. No Verão de 1905, é convocada para integrar

o elenco do Teatro Livre, mudando-se nesse inverno para o Teatro Nacional, já na qualidade de primeira actriz, onde se estreia com *O gaiato de Lisboa*, e onde permanecerá até 1910. Volta, na época seguinte, ao Teatro D. Amélia (já República), onde se inicia no repertório vicentino (1911), ao qual ficará associada. Alguns dos elementos deste teatro integram o elenco do Teatro da Natureza (1911), projecto ao qual se associa também na qualidade de sócia-empresária. Co-organiza no Verão de 1912 uma companhia que se apresenta no Porto com um repertório de espectáculos de *Grand-Guignol*. A partir desta data, até 1940, formará igualmente companhia, em nome próprio e da filha (Companhia Adelina-Aura Abranches), apresentando-se em Portugal e no Brasil, em parceria com os empresários Celestino da Silva e José Loureiro. Adelina Abranches descreve-se igualmente bem recebida no Brasil onde se apresenta num espaço de cinquenta anos (entre 1885 e 1934³⁰⁴). Na década de 1920, alternando um repertório de drama, comédia e revista, trabalha, na companhia tutelada pela filha, Aura Abranches (1920-1924), na Nova Companhia de Declamação (1925) – em que se apresenta n’*O lodo*, de Alfredo Cortez –, e, nas companhias de Alves da Cunha, Berta de Bívar, Hortense Luz, entre outras. Em 1928, participa na revista que deu brado, *Rosas de Portugal*³⁰⁵, no Teatro Éden, e, em 1929, forma a Companhia de Comédia Musicada Adelina Abranches.

Em 1932, é convidada para integrar o elenco da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, residente no Teatro Nacional, onde dá continuidade ao seu repertório vicentino – *Pranto de Maria Parda* (1933), *Amadis de Gaula* (1935) –, mas, questões de ordem financeira com a empresa, da qual a actriz se queixa à Inspecção Geral dos Espectáculos, levam-na a sair e a aceitar, em 1933, uma vantajosa proposta de José Clímaco para se apresentar no Parque Mayer³⁰⁶. Volta, em 1935, ao Nacional, mas, desta vez, a seu pedido, revelando-se já menos requisitada no meio teatral (“não posso estar desempregada, e ninguém me contratava”³⁰⁷), facto que atribui à idade e à falta de protecção (“Ai, o mal de envelhecer! Ai, o mal de não ter padrinhos!”³⁰⁸). Nesta última incursão no Teatro do Estado, onde permanecerá até 1941, destaca a participação nas peças *Tá-mar*, de Alfredo Cortez (1936) e *A mãe*, de Santiago Roussinol (1936). Porém, sente-se “a mais no elenco” e “pesada”³⁰⁹ para a empresa, circunstância significada pela atribuição à sexagenária actriz de um camarim-cubículo, e narrada em termos de uma desconsideração pelo seu “nome”³¹⁰ e idade. Queixa-se ainda, nesta fase, do pouco tempo dedicado aos ensaios (10 dias), sugerida causa para a insegurança sentida no desempenho³¹¹.

Adelina não esconde o desacordo quanto a encenações e interpretações levadas a cabo pelas gerações mais novas, confessando procurar no cinema, mais concretamente,

nos desenhos animados da Walt Disney, uma estética de comoção que já não encontra no teatro³¹². Embora professa admiradora da Sétima Arte, não refere a incursão própria no cinema, ainda mudo, realidade apenas documentada imagetivamente nas memórias³¹³. No que ao teatro diz respeito, não disfarça a discordância relativamente à encenação de Francisco Lopes (Ribeirinho) e interpretação dos actores na reposição³¹⁴, em 1944, da peça do seu repertório, *A Rosa enjeitada*, imputando a esta circunstância o facto de aquele não ter cumprido a promessa de a fazer voltar ao palco³¹⁵. Adelina vai, deste modo, indiciando um afastamento das evoluções do meio, bem como de personalidades nele influentes.

Por outro lado, a duração de uma carreira que já ia nos 70 anos, parece não se conformar às expectativas quanto ao limite de tempo de um actor em palco. Apesar de se sentir activa, a actriz terá dificuldade em trabalhar num meio pautado pela concorrência e pela procura da novidade. Situação ilustrada pela tentativa da filha de fazer a mãe apresentar-se na companhia do empresário António de Macedo:

Quando António de Macedo teve a infeliz ideia de querer que eu fizesse aquele papel de velha, na peça *O homem que sonhei*, pedi-lhe que o desse à minha mãe. Ninguém melhor do que ela poderia arrancar-lhe todos os efeitos. Macedo sorriu, mas não se convenceu... Marquei a peça, quase na certeza de conseguir demovê-lo da sua ideia... Cheguei a falar-lhe na questão material: se era essa a causa da sua relutância em me ser agradável, de bom grado cederia o meu ordenado a minha mãe, só para lhe dar essa oportunidade de ainda uma vez representar, de mais a mais num papel que lhe ia como uma luva. Disse-lhe ainda que era, acima de tudo, uma obra de humanidade... Adelina morria com saudades do teatro! Pois nem assim consegui convencê-lo. Declarou-me, teimosamente, que a “novidade” seria precisamente a minha interpretação; e Adelina... continuou a sofrer! [Aura Abranches, apud: ABRANCHES 1947: 431].

A falta de trabalho no teatro é causa sugerida para a decadência anímica e física da actriz que vem a falecer pouco depois, aos 79 anos de idade: «Mais do que as dores físicas, atormentavam-na as dores morais. Não trabalhar no teatro era para ela, naquela triste situação, quase a morte.» [Aura Abranches, apud: ABRANCHES 1947: 428]. Um dos seus últimos depoimentos – veiculado num tom sentimental que reclama como uma das características próprias no palco e fora dele³¹⁶ – configura a ideia de uma artista impossibilitada de exercer a sua arte, afinal, a estruturante de toda uma vida:

[Carta dirigida aos filhos, ao neto e ao público, datada de 14 de Julho de 1945]

Olha, Fernando [o neto], se um dia tiveres filhos, põe-lhes no regaço este pedacinho de alma [referindo-se ao livro de memórias] da tua avozinha amiga!

E quando eles virem os bonecos, quero dizer, quando virem o *Auto do Vaqueiro*, a *Maria Parda* e o Anão do *Amadis de Gaula*, diz-lhes que fui uma artista que principiou a trabalhar no teatro aos 4 anos e meio e a ele consagrou toda a sua vida! E diz-lhes também... diz-lhes...

Olha, filho, diz-lhes que eu morri porque não podia viver sem ele!
[ABRANCHES 1947: 427].



Retrato 7 – António Pinheiro.

Fotografia de Silva Nogueira, s.d.

Arquivo: Museu Nacional do Teatro.

António Pinheiro

(Santa Maria, Tavira, 21/11/1867 – Lisboa, 02/03/1943)

António Pinheiro, cujos pai e avô foram amadores de teatro na sua terra natal, em Tavira³¹⁷, e o pai, mais tarde, porteiro no Teatro Apolo³¹⁸, refere ter assistido até aos treze anos de idade “apenas a três ou quatro espectáculos”³¹⁹. O interesse pelo teatro na infância, quer na assistência a espectáculos quer nas brincadeiras, é relativizado na medida em que é comum nestas idades:

(...) em verdade, raro é o homem (e quando digo – o homem, subentende-se também – a senhora) que não é atacado na sua meninice pelo *sarampo do teatro*.

É uma doença certa e fatal!

Naquelas juvenis idades, a imaginação da criança ao assistir a um espectáculo, fica deslumbrada, entontecida, e ao voltar a casa revê, como num caleidoscópio maravilhoso e galante, os cenários, os actores, os vestuários que mais directa e imediatamente lhe feriram a retina e lhe impressionaram o cérebro. Sonha com aquele país de maravilhas – o teatro! – e quase que, por instinto, reproduz simiescamente a atitude trágica que os seus olhos apreenderam, e lançando mão de uma colcha, de uma saia, de um chapéu, de um avental, de um reposteiro, procura reconstituir a indumentária do herói do drama que ela viu sofrer durante aquelas horas de tormento e martírio sobre-humanos e a que assistiu de olhos fitos no palco, como se o tablado cénico fosse uma das sete maravilhas do mundo ou a reprodução viva de um conto de fadas, com que anos antes a embalaram e adormeceram.
[PINHEIRO 1924: 17-18]

Pelo que, a vocação é vinculada à experiência e à primeira apresentação em público, que foi também o seu “primeiro sucesso”, aos treze anos, com um grupo de seis ou sete rapazes (todos estudantes do Liceu), dos quais fazia parte o primo, em cuja casa se apresentaram para um público de cerca de vinte pessoas. O relato aponta para a cumplicidade do público na produção do espectáculo, bem como o desconhecimento dos pequenos actores quanto a práticas atinentes ao efeito de ilusão, designadamente, a caracterização, revelando simultaneamente a inteligência do narrador ao suprir esta falta:

As peças foram escolhidas por meu primo, as distribuições foram feitas por ele e foi ele próprio quem as ensaiou.

Tudo atribuições de um “gerente”!

As duas cenas cómicas foram desempenhadas por mim! Nem sei como tal!

Lembro-me que a personagem das *Fraquezas de um valente* era um bêbado e que as coplas do Sacristão da revista foram cantadas a seco, por não haver orquestra, piano ou outro qualquer instrumento que me acompanhasse.

A respeito da indumentária para o sacristão, como não se arranjasse batina própria, vesti uma bata de banho de flanela azul, que me emprestou a vizinha do 3º andar e à qual tinha tirado os enfeites de nastro branco.

Nenhum de nós conhecia o que era o teatro, especialmente por dentro. (...) sem termos recebido indicações algumas de pessoa autorizada, lá se fez o palco, lá se construiu e pintou o cenário...mas, chegados ao dia do espectáculo, esbarrámos num dos pontos mais capitais – os *tipos* que havíamos de apresentar ao respeitável público composto de papás, mamãs, primos, primas e vizinhos adjacentes do 2º andar do Largo da Graça, nº 17.

Quanto a mim, julgava eu, e como eu toda a “companhia”, que os actores que víamos nos teatros públicos se apresentavam em cena com as suas próprias fisionomias; que os velhos eram velhos, a valer, que os que traziam barba ou bigode a usavam por hábito ou capricho, na rua! Mas nós, ainda imberbes, o que havíamos de fazer para tal fim?

Meu primo – o César daquele “teatro” – ignorava que havia um meio de identificação exterior da personagem – a “caracterização” – e eu, por meu turno, também o ignorava (...).

Contudo, eu pensava que com o meu rosto glabro de 13 anos não podia exteriorizar a personagem do capitão (...); que essa figura havia de ter bigode – visto que todos os capitães que eu conhecia o tinham naquele tempo – e, portanto, sem mais consultas, nem “conselhos”, e querendo por instinto de observação assemelhar-me a um grã-capitão, fui-me a uma caixa de graxa Horta e Silva, esfreguei na massa o indicador da mão direita e com ele pintei no lábio superior, com as competentes e retorcidas guias, uma farta e mavórtica bigodeira... e fui para o “palco”!

Eis a minha primeira caracterização!

Quando entrei em cena, o público – 20 pessoas ao todo – sublinhou a minha entrada com um certo *oh!* de admiração. Esse – *oh!* – tornou-me ancho e vaidoso; comecei a debitar o meu papel e a torcer os bigodes pintados; o público começou então a rir; quanto mais ele ria, mais eu retorcia e afagava os bigodes, e de tanto afago e de tanta retorcidela, ajudado pelo calor de uma noite de Agosto, acabou tudo à gargalhada, às palmas, porque a minha cara já estava toda engraxada... de preto!

Foi o meu primeiro sucesso em teatro! [PINHEIRO 1924: 20-22].

Nesta apresentação, além da boa recepção do público, adjuvada pelo efeito accidental da caracterização, refere o elogio que recebeu dos pais, «(...) que me aplaudiram muito, que me disseram que eu tinha tido muita graça e que o meu primo Graça não tinha tido nenhuma.» [PINHEIRO 1924: 29]. Aludirá ainda, noutro passo da narrativa, ao reconhecimento paterno, mas, desta feita, em condições adversas, após um ataque de fúria ao descobrir-se enganado pelo filho³²⁰, que, contra o que lhe afirmara, participava numa récita de amadores no Teatro Therpsicore. O episódio reflecte também a resistência do pai que tinha para o filho outros planos e não via com bons olhos que, aos dezasseis anos, este se apresentasse naquela “praça de touros”³²¹, a “servir de bobo” e a fazer “figura de urso”³²². Apesar de o ter quase esbofeteado, admitirá após o espectáculo: «- Foste bem! Não desgostei!» [PINHEIRO 1924: 41]. Continua, mais tarde, como amador em vários pequenos teatros (Teatro Castilho, Teatro das Trinas, Teatro Taborda de Almada)³²³, auferindo junto das plateias uma “reputação invejável”³²⁴. A validação do público dos teatros particulares é reforçada pela dos professores do Conservatório, que frequenta entre 1885 e 1887³²⁵: «Aí [no Conservatório], João Rosa e Gervásio Lobato tomaram-lhe o pulso e ratificaram com palavras animadoras a opinião já formulada pelas plateias particulares em frases de aplauso insciente.» [*Jornal da Noite*, 27-10-1886, apud: PINHEIRO 1912: 10].

O facto de frequentar simultaneamente dois cursos, o de medicina, na Politécnica, e o de teatro, no Conservatório Real de Lisboa, revela uma hesitação na escolha, logo aclarada pelo convite que Gervásio Lobato lhe faz para trabalhar no Teatro do Ginásio. No seu caso, a resistência ao teatro deriva dos grandes planos do pai: “um modesto artista sapateiro” que «(...) tivera a veleidade *indesculpável* de querer fazer do filho um médico!» [PINHEIRO 1924: 18]; não sendo igualmente despicienda, na hesitação da escolha, a memória da privação económica experienciada na infância, quando a família se muda, em 1872, de Tavira para Lisboa³²⁶. Entre os argumentos do professor retém a promessa de um “ordenado magnífico”, que, conjugada à possibilidade de realização artística, expressa em termos de um “trono artístico”, o fizeram aceitar e tornar-se actor:

Numa tarde de Agosto daquele ano [de 1886], passeava eu na Rua do Arsenal em companhia de um rapaz (...) – o César da Rocha, companheiro inseparável dessa época de “fúrias particulares” – e à esquina da Travessa do Cotovelo, junto à

afamada Casa das Iscas, topámos com Gervásio Lobato que me desfere à queimadura a seguinte pergunta:

- Você quer entrar para o Ginásio?

Fiquei perplexo... e no meu cérebro de 18 *primaveras* perpassou como em deslumbrante e variegado caleidoscópio uma vida artística cheia de sonhos, de triunfos, de glória!

Gervásio Lobato leu-me no rosto o que me ia na alma e, colorindo forte e vivamente a *vida de teatro*, descrevendo-a com todas as suas *seduções*, com todos os seus *encantos*, augurava-me e garantia-me um *ordenado magnífico*, um *trono artístico*, ao cabo de seis anos de teatro!

Não sei se o cheiro das iscas concorreria para o caso; o certo é que as palavras sedutoras do Gervásio, o encorajamento do César da Rocha (...) tudo isso contribuiu para que eu atirasse para trás das costas (...) com os sacrifícios de meu pai que me queria médico (...).» [PINHEIRO 1912: 8-9].

Quando se estreia profissionalmente, aos dezoito anos, no Teatro do Ginásio, a 28 de Outubro de 1886, é acompanhado por uma corte de admiradores, “colegas amadores, amigos e antigos condiscípulos do colégio, do liceu e da Politécnica”³²⁷. Um amigo dedica-lhe um soneto, distribuído na noite da estreia, vaticinando-lhe “risos triunfantes, (...) pétalas de flores, bravos da plateia”³²⁸. Contudo, ao contrário da maioria dos memorialistas, a estreia profissional, na peça *Nobres e plebeus*³²⁹, é narrada em termos negativos, não obtendo reconhecimento, nem junto da crítica, nem de colegas de peso, a exemplo do actor Vale:

No dia seguinte, a “crítica” anunciava a estreia de mais um actor e “tosava-me” a valer, acentuando a “negação” que eu tinha para o teatro!

E não era só a “crítica”! Os colegas diziam o mesmo e faziam-no sentir a mim e aos meus. José António do Vale, o Vale do Ginásio, dizia isto, por exemplo, a um primo meu:

- É melhor que o rapaz se deixe de teatro! Não tem habilidade! Nunca há-de fazer coisa alguma! [PINHEIRO 1912: 11].

O próprio empresário, José Joaquim Pinto, além de lhe pagar aquém das expectativas de um finalista do Conservatório, dispensa-o no final da época³³⁰. Pinheiro considerará a sua entrada no teatro profissional um “sucesso ao invés”³³¹, denunciando factores de que

depende o êxito de uma estreia, designadamente, a protecção de influentes dentro da própria caixa do teatro, capazes de proporcionar uma situação de destaque para o lançamento na profissão: «Sim, não basta ter o curso e obter o 1º prémio.» [PINHEIRO 1929: 63, Nota 3]; «Novo em teatro, sem ter relações com frequentadores de palco, sem conhecer empresários e tendo passado despercebido, por assim dizer, na primeira época teatral, o futuro afigurava-se-me sinistro e lúgubre. [PINHEIRO 1912: 34]. Situação que, porém, não demove o actor: «Mas, o *grande ordenado* e o *trono* prometidos davam-me forças para tudo suportar e para no silêncio e recolhimento dizer de mim para mim: ...!» [PINHEIRO 1912: 11-12]. É ainda por intermédio de Gervásio Lobato, que, junto de João Rosa e de Eduardo Brasão, consegue uma mais auspiciosa estreia no Teatro Nacional, na época seguinte, de 1887/1888³³², passando a actor escriturado da Rosas & Brasão, com a qual se apresenta, numa primeira fase, até 1891. No Verão de 1888, Pinheiro tem o primeiro contrato para uma digressão ao Brasil, acumulando funções de contra-regra. No ano seguinte (1889), integra a Companhia Inglesa, sociedade artística de digressão com a qual se apresentará até 1909.

Em 1891, de novo Brasil, com uma companhia de que fazem parte Lucinda Simões e Furtado Coelho, incompatibiliza-se com o empresário Celestino da Silva, circunstância que assinala enquanto reveladora de uma generalizada desmoralização no meio teatral, em que direitos e deveres são comumente atropelados. Narra-se, assim, desde jovem, no confronto do poder dos empresários e correlativa subalternização dos actores – o elo mais fraco –, situação que se repetirá ao longo da carreira, e na qual se delineia já o futuro impulsor do sindicato da classe: «Não suportava uma vilania, não tolerava a menor ofensa pessoal ou mesmo colectiva; não dobrava a cerviz à prepotência; ninguém moralmente me levava de vencida no que eu supusesse ser, ou fosse, a verdade, a razão, o direito, a justiça.» [PINHEIRO 1924: 205]. Atitude, se por um lado atribuída à probidade pessoal e profissional (“a sua palavra empenhada vale por um contrato em forma”³³³), por outro, lhe dá fama de orgulhoso e de intransigente: «Neste nosso meio tacanho, rotineiro, incapaz de qualquer iniciativa rasgada, os temperamentos, como o de António Pinheiro, rarissimamente são compreendidos e muito menos auxiliados (...).» [Agostinho Fortes, apud: PINHEIRO 1924: 204]; atributos que o memorialista prefere anotar à independência de carácter, mas, à qual associa revezes económicos:

Há uma independência que coloca um homem sempre acima de todas as víboras, lacraus e sapos que o queiram morder com o seu vírus ou cuspo peçonhento.

Essa é a independência da miséria.

E esta eu tenho-a à farta (...). [PINHEIRO 1924: 205];

Os bandalhos (...) chamam a isto orgulho!

Orgulho?

Eles sabem lá o que é ter orgulho!

E, como não sabem, confundem dignidade, brio, dever, justiça e direito com orgulho!

Eles até confundem honra com dinheiro!

E quanto mais dinheiro, mais honra!

Pois honra lhes seja!

Com essa honra vão-se eles rindo e, olhando para mim, dizem numa íntima satisfação:

- Ele tem aquele feitio! É um orgulhoso! Por isso ele não tem um vintém!

[PINHEIRO 1929: XII].

Na sequência da interrupção da referida digressão (1891), sem que o empresário indemnizasse os actores, como previsto no contrato, Pinheiro permanecerá no Brasil durante dois anos, apresentando-se, num primeiro momento, no Teatro Variedades (depois S. José) do Rio de Janeiro, com a companhia de Isménia dos Santos. Devido à febre-amarela, que então grassava na capital federal, integra ou co-organiza companhias de itinerância (mambembes) pelo interior de S. Paulo³³⁴. Experiência que lhe dá prática para, no regresso a Portugal, em Julho de 1893, e mediante a dificuldade de integração no tecido teatral (“sem que me procurassem para qualquer teatro”³³⁵), organizar sociedades artísticas de digressão pela província entre 1893 e 1894. Só na época de 1894/1895 consegue um contrato no Porto, no Teatro D. Afonso, com o empresário Coelho Ferreira. Acabada a temporada, é contratado no Verão de 1895, para se apresentar na revista *Zás-Trás*, levada à cena por Salvador Marques, no Teatro da Rua dos Condes, primeira peça que ensaia em Lisboa, mas cuja exploração durou apenas um mês. A situação precária no teatro leva-o, ainda no mesmo Verão, a empregar-se numa repartição pública³³⁶, trabalho que conjuga, não sem esforço, com o contrato para a época de 1895/1896 no Teatro do Príncipe Real³³⁷: «Entrava em todas as peças desempenhando os primeiros galãs cómicos e os dramáticos que o Ernesto Vale deitava fora.» [PINHEIRO

1924: 246]. Retratado pela inteligência e instrução acima do nível médio (“um dos actores da nova camada que sabem ler e escrever correctamente, que traduz quatro línguas e que soma e segue sem contar pelos dedos”³³⁸); e, portanto, com capacidade para se desempenhar noutras actividades, às quais, durante a carreira teatral não deixará de recorrer, é-lhe oferecida a integração nos quadros da repartição, situação que acarretaria uma estabilidade que, no entanto, recusa, configurando-se aqui uma segunda opção pelo teatro³³⁹.

Terminada a digressão em Setembro de 1896 com a companhia do Príncipe Real, permanece cerca de um ano no Brasil, onde se apresenta em sociedade artística (Mário & Pinheiro) no Rio de Janeiro e no interior de S. Paulo. Esta segunda permanência em terras de Santa Cruz é atribuída à não reintegração do actor numa companhia regular, em Lisboa:

Pois o correcto artista, o glorioso discípulo do Conservatório, não teve empresa que lhe abrisse as portas do teatro, a que tinha direito, vendo-se de novo obrigado a voltar para esses *brasis*, onde tantas vezes o desânimo comeu com ele à mesa. [Álvaro Cabral, «Individualidades artísticas: António Pinheiro», in: *Grande Elias* (14-06-1904, n.º 42), apud: PINHEIRO 1912: 233-234];

De facto, o último mambembe em que participa é interrompido em Agosto de 1897, pela “carta-convite” de Eduardo Brasão para integrar a respectiva companhia, vindo a desempenhar, no Teatro Nacional, a partir da época de 1897/1898, os papéis dos actores dissidentes, Ferreira da Silva e Augusto de Melo³⁴⁰. É com a Rosas & Brasão que se muda, em 1898/1899 para o Teatro D. Amélia, onde, a partir de 1900 aufere o ordenado de primeiro actor, situação atribuída a um cometimento a que raros actores se atrevem: a substituição de última hora n’*A lagartixa*³⁴¹. Este episódio, bem como os que se lhe seguiram, passando a empresa a recorrer ao actor para semelhante tipo de substituições, é associado à experiência nos mambembes, currículo desvalorizado e malvisto entre os actores de elite, a começar por Brasão, mas que Pinheiro não deixará de defender enquanto uma mais-valia, não só no que a uma visão alargada aos aspectos da produção diz respeito, como na aquisição e desenvolvimento de um traquejo enquanto actor, dificilmente ganho no âmbito de uma companhia onde, entre 1887 e 1890, não passara do desempenho de rábulas – embora notado na respectiva prestação³⁴²:

Apresentei-me no Teatro de D. Maria – época de 1897/1898.

Recebeu-me Eduardo Brasão que me felicitou pela minha resolução de voltar para aquele teatro, lamentando a minha saída dali e *o meu tempo perdido*, havia 7 anos.

Entregou-me logo os papéis de Ferreira da Silva e de Augusto de Melo, que tinham ido com Carlos Posser para o Trindade. Quanto a ordenado disse-me:

- Quando o Pinheiro saiu ganhava trinta mil réis. Já lá vão 7 anos! Nós não sabemos como você está! Portanto, fica ganhando os mesmos trinta mil réis.

Ah! amigo e colega Brasão! Nem o colega calcula o que eu sofri nesse momento! Eu! Que já no Brasil tinha ganho um conto de réis de ordenado mensal³⁴³; que tinha sido empresário e director de cena; que, até mesmo em Lisboa chegara a ganhar o ordenado de cinquenta mil réis por mês!

(...)

Verdade seja que, logo no primeiro mês, me pagaram quarenta mil réis e, nos seguintes, cinquenta. [PINHEIRO 1924: 293];

Quando regresssei a Lisboa, escriturado para o Teatro D. Maria II, disse-me um grande actor *doublé* de empresário e uma das nossas mais culminantes figuras do palco:

- Quantos anos você perdeu!

E eu disse de mim para mim:

- Quantos anos eu ganhei!

Em arte, tinha partido o tímido e acanhado D. Sebastião do *Alcácer Quibir* e voltara o San-Vito do *Viriato Trágico*! [PINHEIRO 1912: 115];

[Referindo-se à substituição n' *A Lagartixa*]

Cabe agora a vez de perguntar ao grande artista, que ao tempo fazia parte da empresa Rosas & Brasão e que, não entrando na peça, nem assim pôde salvar a situação difícil:

- Então, ganhei ou não ganhei o tempo em que andei pelo Brasil?

E se ele ainda me responder:

- Não ganhou! Perdeu!

Eu dir-lhe-ei:

- Perderia eu, mas ganhou o senhor! [PINHEIRO 1912: 212].

Em 1901, sob proposta do ensaiador, amigo e protector José António Moniz, acumula na empresa o cargo de director de cena auxiliar³⁴⁴, colaborando também na

marcação e ensaio de peças em um acto³⁴⁵, funções que passará a assumir, em substituição do primeiro, na época de 1903/1904: «(...) três anos depois, era o director de cena e ensaiador da mesma companhia./ Aqueles cargos, não fui eu que os solicitei. Ao tempo, estava longe de supôr que os haveria de exercer naquele teatro. São lugares de responsabilidade, de desgostos, de ingratidões e, sobretudo, inglórios!» [PINHEIRO 1924; 361]. Desde logo notado como ensaiador, função na qual se virá a destacar (“pesquisando novos processos de encenação”³⁴⁶), Pinheiro confessa ter-se-lhe dedicado, numa primeira instância, para acautelar o envelhecimento como actor, projectando-a como uma actividade secundária:

Prova-se exuberantemente que A. Pinheiro é... um dos mais distintos da nova geração de artistas. E ainda do que ele é como ensaiador, nos fica por dizer imenso! Apenas citaremos... aquele encanto, aquele mimo com que foi ensaiada por ele a comédia *Mensageiro da Paz*³⁴⁷,. Quem assim conhece os segredos da Arte, pode sem receio de *hipérbole* considerar-se um mestre. [Fernando Mendes, in: *O Almanaque dos Teatros*, 1904, apud: PINHEIRO 1924: 59-60];

E então, pensava eu: – Se a velhice, a invalidade do artista, o relega para um plano inferior, quase deprimente, porque não hei-de eu, visto não haver ensaiadores e que eles hão-de faltar mais tarde, procurar dedicar-me a esta especialidade para assegurar a minha velhice?

E vá feito! [PINHEIRO 1929: 489].

Descrito como um “actor naturalista à maneira moderna”³⁴⁸, que alia o “bom gosto artístico a uma cultura intelectual pouco vulgar”³⁴⁹, um estudioso a fundo das teorias dramáticas que aplica à composição³⁵⁰; definido pela plasticidade que se modela a uma “galeria completa de individualidades”³⁵¹ e a todos os tipos de personagens (do galã ao característico³⁵²); notado, ainda, pelo brio, “correcção e inteligência com que põe em cena qualquer trabalho dramático”³⁵³; o memorialista deixa-se igualmente entrever nos processos aturados de criação, a exemplo do recurso à documentação para a personagem San Vito, de *Viriato trágico*³⁵⁴:

Consultei como médico o Dr. Júlio Dantas, o autor, que me deu indicações sobre a doença, a *dança de San Vito* ou de *San Guido*, e me emprestou dois ou três tratados sobre corêa.

Li, reli e compus a personagem, estudando da doença os tópicos capitais para a realização da figura teatral. [PINHEIRO 1924: 349];

bem como das anotações que faz ao papel de Chilon Chilonidas da peça *Petrônio*³⁵⁵: «(...) com indicações de gestos, de intenções, de inflexões, [que] ao relê-l[a]s neste instante estou certo que iria hoje compô-lo e dizê-lo como representei há 26 anos.» [PINHEIRO 1929: 38]; estudo contrabalançado pela capacidade de improvisação, referida às substituições de última hora. Entre os atributos marcadamente físicos “que o artista tempera com um estudo inteligente”³⁵⁶, aponta-se-lhe a rudeza da voz³⁵⁷ – agravada pelas substituições e subsequente falta de descanso não contemplado pela empresa do D. Amélia (“abusando do meu órgão vocal em vez de o poupar e o descansar”³⁵⁸); a “cara amacacada”³⁵⁹; a escassez de cabelo, com a idade, suprida pela caracterização³⁶⁰.

O início do século assinala também a dedicação do memorialista (que colaborara no Montepio dos Actores Portugueses) ao associativismo da classe, nomeadamente, na organização da Caixa de Socorros dos Artistas do Teatro D. Amélia (1902)³⁶¹ e da Loja Gil Vicente (1906) – a qual reúne os actores até então dispersos por várias secções do Grémio Lusitano –, acção acompanhada da publicação de artigos e que culminará na fundação do primeiro sindicato, a ACAD – Associação de Classe dos Artistas Dramáticos (1908-1914)³⁶², da qual é eleito presidente.

Apesar da promoção auferida com *A lagartixa*, de o seu nome ocupar no elenco da companhia uma posição próxima dos irmãos Rosas e de Brasão, merecendo da empresa as mesmas classificações quanto ao desempenho³⁶³, a situação de Pinheiro no D. Amélia não se lhe apresenta favorável, narrando-se entre os actores destinados a enfileirar na “segunda linha”³⁶⁴, aqueles a quem o empresário distribui os papéis ingratos, que, embora de difícil interpretação, não podem agradar ao público dada a respectiva índole “desagradável” e “antipática”³⁶⁵, e que, portanto, não convém atribuir às estrelas da companhia pelo receio de que “se lhes desmanche o *sucesso* e o *nome*”³⁶⁶; caso exemplificado na atribuição a Pinheiro do Conde de Ossa de *Álcacer Quibir*, em substituição de João Rosa que passa a desempenhar o Cardeal D. Henrique³⁶⁷. É no sentido desta estratégia que o memorialista refere a suspensão do espectáculo em que se destacou no papel de San Vito, *Viriato trágico*³⁶⁸; bem como a atribuição de rábulas subsequente à prestação do actor em papéis nos quais se destaca. No seguimento do desempenho de Filmer Jesson, n’*A casa em ordem*³⁶⁹, alvo dos elogios de João Rosa e de Réjane³⁷⁰, o visconde, atribui-lhe o insignificante papel de Simonelli n’*O verdadeiro*

*rumo*³⁷¹ – distribuição logo rectificada na primeira apresentação dado o “coro de censuras, lá fora, na sala”³⁷². Episódio que serve igualmente à afirmação do profissionalismo do actor que, apesar de perceber a intenção de rebaixamento do empresário, aceita o papel: «Mas, como nunca, em minha vida, *recusei papel algum*, apesar de compreender bem o que me queriam fazer – deitar a casca fora – aceitei-o.» [PINHEIRO 1929: 145]. Além do mais, o actor narra-se igualmente despromovido nas funções de ensaiador e director de cena, remunerado aquém dos seus pares (José António Moniz e Pedro Cabral)³⁷³. Razões somadas que o levam por duas vezes a querer desligar-se da empresa, designadamente, em 1904 e 1905³⁷⁴: «Por esta altura, mais ou menos, andava eu então muito aborrecido e desalentado da vida de teatro – estado que várias vezes me tem assaltado, não sem razão para mim, mas sem que os outros me dêem (...).» [PINHEIRO 1929: 103]. O memorialista vai, deste modo, dando conta das várias crises experienciadas na carreira teatral, que o levam, mais uma vez a procurar trabalho fora do teatro, concorrendo, em 1905, ao cargo de Recebedor da Fazenda Pública (Finanças), afinal, atribuído por nepotismo a um candidato que obtivera uma classificação inferior.

No Verão de 1905, Pinheiro é convidado a participar, na qualidade de co-director artístico (escolha do elenco³⁷⁵ e direcção dos ensaios) e de actor, na iniciativa que assume o nome da companhia fundada por André Antoine, Teatro Livre, levando ao Teatro do Ginásio um repertório moderno, nacional e estrangeiro. Apesar de uma desencontrada recepção crítica e da falta de meios que permitissem a continuidade do projecto, o memorialista assinala-o entre os acontecimentos teatrais dignos de nota. Pela cumplicidade de ideias e confiança depositada na execução por parte dos organizadores e colegas, refere-o, ainda, entre as experiências profissionais mais gratas da sua carreira:

Com os artistas acima mencionados, alguns dos quais bem modestos, consegui alcançar magníficos conjuntos que foram notados e que contribuíram para o êxito das peças.

Não se poupou nem furtou (justo é dizê-lo) a direcção da Sociedade às minhas exigências de encenação, e o que é certo é que, esta tentativa, marcou dum modo brilhante e digno de registo uma época dos anais do Teatro Português.

Disso me orgulho.

Até hoje nunca tive Empresa, a quem servisse, com intuitos tão rasgados, que tão bem me soubesse compreender, onde tivéssemos uma unidade de vistas, que nunca me contrariasse, e para quem eu com tanto gosto e prazer trabalhasse. [PINHEIRO 1929: 113].

O braço-de-ferro com o sócio-gerente, S. Luiz Braga, o qual não vê com bons olhos a actividade síndica de Pinheiro, culmina em 1910 com a saída do actor do Teatro D. Amélia³⁷⁶, na sequência da oferta de um contrato em termos contrários às reivindicações do sindicato e que o memorialista recusa assinar. Apresenta-se pela última vez no Brasil com esta empresa, no Verão desse mesmo ano, perfazendo um total de seis digressões a este país³⁷⁷. Nas cidades do Rio de Janeiro e de S. Paulo é convidado para leccionar nos respectivos conservatórios³⁷⁸, na última, acumulando os cargos de director do Teatro Municipal e de colaborador no jornal *O Estado de S. Paulo*, convites que recusou em prol da actividade sindicalista em Portugal: «E porque recusei tudo isto?/ Porque – ó estupidez crassa! – a Associação em Lisboa precisava de mim – diziam – me os meus colegas./ E eu – ó estúpido, três vezes estúpido! – acreditei.» [PINHEIRO 1929: 182].

Após doze anos de colaboração dá-se, assim, o afastamento de uma das mais prestigiadas companhias, a Rosas & Brasão (ou o que dela restava), e o rompimento com um dos empresários de maior influência no meio, S. Luiz Braga, ambos configurando um reduto – o do teatro declamado – em larga medida conservador, monárquico, e em crescente circunscrição pela tendência hegemónica do teatro de revista. Pinheiro, já então associado ao republicanismo socializante (“hoje chamar-me-ia[m] bolchevista”³⁷⁹), ver-se-á compelido a prescindir do exercício no género que lhe é mais afecto, e, ainda, de uma situação regular na praça teatral, passando a integrar projectos mais ou menos pontuais, sobretudo, na área do teatro musicado, nos quais colabora como actor e ensaiador. Na época de 1910/1911 é contratado para o Teatro do Príncipe Real³⁸⁰, onde ensaia um repertório de revista e opereta, mas, dando-se a implantação da república e passando este teatro a ser explorado, na época seguinte, pela empresa de Eduardo Schwalbach – o qual em oposição ao novo regime, deixara o cargo de Inspector do Conservatório – este não conta com o actor para o elenco da companhia³⁸¹. Narra-se então, por várias vezes, sem trabalho no teatro: «Estava desempregado e começava a bailar a contradança resultante do movimento associativo e da minha saída do Teatro D. Amélia.» [PINHEIRO 1929: 197]. Em Maio de 1911, ensaia no Teatro Moderno (aos Anjos) uma revista, também apresentada no Teatro Avenida³⁸², na qual se desempenha no Compère. Estas incursões, consideradas pouco abonatórias para o currículo de um profissional que atingira relevância no teatro declamado, subentendem-se entre os argumentos para a contestação da indigitação do actor, em 1911, no cargo de professor

da Escola da Arte de Representar³⁸³. Ocasão em que a imprensa publica artigos igualmente em sua defesa (“sem que eu nada solicitasse”³⁸⁴):

(...) *O Mundo* não acha António Pinheiro competente para o cargo de professor do Conservatório! Mais do que competente, ele é competentíssimo.

Certamente que o colega tem visto peças marcadas por este actor e por ele representadas... Com o mesmo cuidado, marca e ensaia o mais complexo drama e a revista mais manhosa...

António Pinheiro, como todo o apaixonado de teatro, reprova as revistas do ano. Uma noite em que representava uma delas, fiz-lho sentir:

- Pagam-me. Se não trabalhasse, roubava.

Dê-se o articulista do *Mundo* ao trabalho de o ver ensaiar, como ele faz, *a valer*, e depois pode então publicar no seu jornal um artigo ou quantos queira, acusando-o de incompetente.

Palavra de honra que não o faz...

Ai, política, a quanto obrigas... [in: *O Popular* (28-08-1911), apud: PINHEIRO 1929: 234].

Pinheiro, que antes de professor da nova disciplina do curso do Conservatório (a 5ª cadeira) – Estética e Plástica Teatral –, fizera conferências, dera a lume publicações chamando a atenção para a necessidade da reforma do ensino de teatro, e organizara o Curso Livre da Arte de Representar, no âmbito do sindicato, será ainda acusado pela indigitação, sem concurso, no cargo de professor daquela instituição. Acusação que impenderá, apesar do resgate nas memórias. Tendo o próprio requerido o cargo por concurso, o ministro do interior, António José de Almeida, faz, no entanto, uma nomeação directa, alegando ser esse o procedimento consentâneo com a situação de excepção, correspondente à mudança de regime. Preterido ficava o segundo concorrente, o actor Inácio Peixoto (que requirera, ao contrário de Pinheiro, o cargo sem concurso), societário gerente do Teatro Nacional, futuro colega e adversário de Pinheiro, que, nesse mesmo ano, concorre e é aceite no quadro de societários daquela instituição³⁸⁵.

A mudança de regime prefigurava, assim, uma inflexão na carreira do actor, que, ainda antes da entrada para o Teatro Nacional, fora convocado, na qualidade de representante do sindicato, para integrar a comissão responsável pela apresentação das bases de reforma da instituição. As resistências à mudança por parte dos societários já instalados, por um lado, a falta de vontade política numa reforma de fundo da instituição,

por outro, traduzem-se na coarctação da proposta de criação de um quadro extraordinário que visava alargar o direito à reforma dos actores dramáticos e o acesso destes ao teatro do Estado³⁸⁶; proposta que, avançada por Pinheiro, é subscrita pelos restantes elementos da comissão, descrevendo-se, no entanto, o memorialista, no alvo dos ataques movidos quer interna quer externamente, aos quais não deixa de atribuir razões de ordem pessoal, mas também, do foro social: «A imprensa gemeu em furibundas tareias à minha pessoa, pois que o Dr. Júlio Dantas e Luís Barreto da Cruz eram invulneráveis para o caso, e o único a que todos se podiam atirar era eu... que não tinha sido banhado no Estígio.» [PINHEIRO 1929: 247];

O jornal [*O Mundo*] onde pontificavam Inácio Peixoto e o Visconde S. Luiz Braga – que todas as tardes se reuniam na redacção, vendo-os eu da janela fronteira da minha moradia – no dia seguinte publicava esta outra notícia, onde se vêem desmascaradas insinuações, e parciais e injustas referências à minha pessoa nas entrelinhas.

Não! Que ambos não me podiam perdoar! O primeiro, ter sido nomeado professor da Escola da Arte de Representar, e o outro, ter eu saído do teatro e não me ter domado à sua vontade e aos seus caprichos. [PINHEIRO 1929: 265].

A época de 1912/1913 é assinalada pela eleição do novo corpo gerente, ganhando a lista do “partido canhoto”³⁸⁷ e assumindo Pinheiro o cargo de director de cena, porém, num ambiente de lutas internas, com repercussões no funcionamento do colectivo, no descrédito da companhia junto da imprensa e do público, e, na precariedade da situação financeira dos societários, sem auferir remuneração durante onze meses³⁸⁸: «Tinha chegado a esta situação! Aos 47 anos e válido, era sustentado por meu pai!» [PINHEIRO 1929: 306]. Razões que o levam a pedir a demissão, em Março de 1914, não sem a oposição do Ministro da Instrução (Sobral Cid): «Não aceito o seu pedido de demissão. O sr. tem serviços prestados ao teatro português e eu não posso dar-lhe a demissão como se a pedisse qualquer servente. Há-de haver na lei maneira de o senhor ser licenciado até que tudo se remodele.» [PINHEIRO 1929: 279]. Passará, portanto, à condição de societário em meia actividade, recebendo metade da cota nas peças em que fosse chamado, pelos restantes societários, a participar³⁸⁹ – o que só acontece pontualmente, num primeiro momento. Referido encomiasticamente pela imprensa na multifacetada actividade de actor, ensaiador, professor e síndico³⁹⁰, a saída de Pinheiro do Teatro

Nacional não deixa de ser deplorada entre um contingente que inclui o presidente do Conselho Teatral (Augusto de Castro), dramaturgos, jornalistas, admiradores e amigos³⁹¹. Desta estadia no teatro do Estado, ressalta o ensaio e participação nas peças *Sol da meia-noite*³⁹², *Segundas núpcias* de Ramada Curto, *Álcool* de Bento Mântua³⁹³, e, *Honra japonesa* de Paul Anthelme³⁹⁴. O ano de 1914, assinalava também a extinção da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, na sequência da atonia, já verificada em 1912, e abandono dos sócios³⁹⁵.

Sem uma situação regular no teatro, o que equivale a períodos de desemprego, e sem que o ordenado de professor do Conservatório provesse às necessidades materiais³⁹⁶, Pinheiro recorrerá a uma série de actividades extra-teatrais que acumula com a colaboração pontual em espectáculos e companhias. Em 1914, organiza um curso independente de Dicção e Arte de Representar (ao qual ninguém acorreu)³⁹⁷, e desempenha-se nos cargos de bibliotecário, no Grémio Lusitano, de escriturário, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, e de regente de uma cadeira de dicção no Liceu Pedro Nunes³⁹⁸: «Era o perfeito e completo *homem... a dias!* (...)./ *Esfregava casas num lado... encerava oleados... noutro, areiava metais... aqui, lavava vidraças... acolá! Andava aos dias... às horas!*» [PINHEIRO 1929: 309-310]. Em Março de 1915, vai com a companhia do Nacional ao Porto apresentar-se nos papéis que criara³⁹⁹: «Como *homem... a dias* eram novas casas que ia esfregar.» [PINHEIRO 1929: 311]. No mesmo ano, acumula com as supracitadas actividades a de professor no curso nocturno do Conservatório; dá aulas particulares e passa de escriturário a secretário da Escola de Belas-Artes⁴⁰⁰. Em Novembro de 1915, na sequência do incêndio do Teatro República⁴⁰¹ e perda de todo o espólio, S. Luiz Braga pede-lhe para fazer de novo a marcação da peça de Eduardo Schwalbach, *Os postiços*. O reencontro é comentado pela desilusão de perceber que o empresário o queria, de novo, para “todo o serviço”⁴⁰², ficando-se o memorialista pela colaboração pontual na referida peça, e não faltando, deste modo, à promessa inicialmente feita, aquando da cisão: «(...) enquanto o seu teatro se chamar D. Amélia e o senhor for o seu gerente, eu não serei mais seu escriturado!» [PINHEIRO 1929: 173]. Nas épocas de 1915 a 1917, o financeiro e director da companhia do Teatro Nacional, Lino Ferreira, convida-o a participar como actor em espectáculos, não na qualidade de societário em meia actividade (já que a isso se opunham os restantes societários), mas pago por noite⁴⁰³. No Verão, ensaia no Teatro da República uma revista-fantasia⁴⁰⁴ (1916), e é também num espectáculo musicado⁴⁰⁵ que se apresenta, no Teatro da Trindade (1917).

O ano de 1917 assinala a retoma de Pinheiro da actividade síndica, mas recusando-se a ocupar cargos nos primeiros corpos de gerência da ACTT – Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, fundada por ocasião de uma crise no sector teatral, espoletada pela situação económica e política do pa s⁴⁰⁶.   também contratado, nas épocas de 1917 a 1919, na qualidade de actor e ensaiador (em substituição de Augusto Rosa), para o Teatro República, que, na sequência da doença de S. Luiz Braga, passara a ser gerido por António Ramos; situação que lhe permite prescindir de alguma actividade extra-teatral⁴⁰⁷. As duas épocas são, no entanto, assinaladas pelo falhanço artístico e financeiro atribuído ao enfraquecimento do elenco que já não contava com Augusto Rosa (entretanto falecido), nem com Brasão (que saíra), e, ainda,   má escolha do repertório novo⁴⁰⁸. No Verão de 1918, co-organiza uma sociedade artística para se apresentar no mesmo teatro, mas, a falta de público na época estival, o subsequente abandono do empresário-financeiro e a proibição em pleno sidonismo da peça *Os mineiros* de Joaquín Dicenta, interrompida após a quarta apresenta  o⁴⁰⁹, traduzem-se em perdas financeiras que impelem o actor a prosseguir em digressão pelo pa s⁴¹⁰. Sobre a interdição da peça, anota ter recorrido ao sindicato, no sentido de criar um movimento de protesto e a favor dos que assim se viram impedidos de continuar a exploração, contudo, sem efeito, dado, neste processo, equiparar-se os actores societários a empresários:

Recor amos para a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, que acabávamos de fundar, para se levantar um movimento em nosso favor...

- Que nada podia fazer, porque éramos... *empresários*!

... e remeteu-se ao acomodat cio silêncio, sem um protesto, ao menos plat nico.

E assim ficámos, abandonados, desprezados, vilipendiados... [PINHEIRO 1929: 339].

Em 1919, no fim da temporada, a companhia do T. República apresenta-se no Porto, cidade onde Pinheiro é convidado pelo “autoritário” António de Macedo para ensaiar uma revista (*Zé da Castanha*) que “não tinha ponta por onde se lhe pegar”⁴¹¹, a ser apresentada no Teatro da Trindade durante o Verão. Radica aqui a primeira cisão artística com o influente empresário de teatro musicado, a quem recusou colaborar na encenação do referido espectáculo, embora nela participando como actor⁴¹².

Na época de 1919/1920, Pinheiro é convocado, na qualidade de director de cena, ensaiador e actor, por Augusto Pina, que organizava, no Teatro da Trindade, uma iniciativa inspirada no *Théâtre d'Art* e no sucedâneo *Théâtre de L'Oeuvre*. Temporada de sucesso, da qual destaca o memorialista a encenação de *O mercador de Veneza*, versão adaptada do original de W. Shakespeare. Porém, a meio da época, o empresário capitalista que se associara a Pina abandona o projecto que passa a ser financiado por António de Macedo, com quem, na qualidade de ensaiador, Pinheiro recusa colaborar numa encenação “ultra-reles”⁴¹³, do que resulta ser dispensado no final da época.

Na década de 1920, António Pinheiro colabora em vários projectos, na dupla função de actor e encenador, quer no teatro musicado quer no declamado, neste último, junto de companhias que então emergiam, e onde reencontra vários discípulos do Conservatório. Acumulará ainda actividade no cinema entre 1920 e 1923, como actor⁴¹⁴, director de actores e realizador⁴¹⁵, contratado pela Invicta Film, no Porto, sob recomendação de Georges Pallu⁴¹⁶, cidade onde chega a fixar residência. Desta incursão, o já então reputado actor e ensaiador, retém o processo de aprendizagem da “técnica especial” da nova arte, “bem diferente da do teatro”⁴¹⁷, mormente na fase do cinema mudo, também apelidado de “arte do silêncio”⁴¹⁸. Mas, se a linguagem é diversa, não assim o ambiente narrado de resistências, rivalidades e intrigas, nem mesmo os incumprimentos contratuais:

Era um estrangeiro, um francês [Georges Pallu], quem aconselhava a que se encaminhassem portugueses nesta arte, e eram portugueses quem, pelo contrário, preferiam contratar estrangeiros.

Nesta casa apenas um português se julgava entendido na arte cinematográfica, por isso não queria lá nenhum português que lhe desse pela cretinice, e tanto fez, tanto *operou silenciosamente*, que lá conseguiu ficar sozinho e lá está a fazer... não sei o quê. [PINHEIRO 1929: 373];

(...) quanto aos restantes [membros da direcção artística] (...) o seu desejo era fazer filmes portugueses com artistas estrangeiros. [Ibidem];

E para acabar, devo dizer que, apesar da empresa ser constituída por honrados e benquistos banqueiros, proprietários e juristas da praça do Porto, a Invicta Film Lda. me ficou a dever três mil escudos (3.000\$00) de *cachets* suplementares e que até hoje ainda não me pagou. [Ibidem, 385].

O contrato com a Invicta, celebrado em 1922, para um período de três anos é, deste modo, interrompido ao fim de um ano e meio, por mútuo acordo⁴¹⁹. Apesar do investimento feito na aquisição de novos saberes e da participação num total de dez filmes, ao tempo da narrativa, Pinheiro considera interrompida a sua carreira no cinema: «(...) nunca mais fui chamado a dirigir ou interpretar outro qualquer [filme], apesar de *tantos* se ter fabricado. *Contos largos...*» [PINHEIRO 1929: 388]⁴²⁰. Durante a estadia no Porto, não deixa de ser requisitado para o teatro, já precedido na fama de ensaiador, mormente em récitas particulares⁴²¹. No âmbito do sindicato, retém a intervenção na petição a favor da atribuição de uma pensão de invalidez à atriz Ângela Pinto, entretanto incapacitada⁴²².

No teatro, no Verão de 1920, ensaia uma revista para o empresário Macedo e Brito, no Teatro do Ginásio⁴²³, e, é convidado para “dirigir artisticamente e iniciar”⁴²⁴ a companhia dramática Rey Colaço-Robles Monteiro, que se apresentava no Teatro S. Carlos, destacando desta temporada “brilhante”⁴²⁵ os elogios da imprensa na dupla função de encenador e de actor⁴²⁶. Na temporada de 1920/1921, a convite de Luís Galhardo, dirige as companhias de Samwel Dinis⁴²⁷ e do Teatro Nacional⁴²⁸. A actividade teatral impunha-se à acumulada fora do teatro, sendo demitido, em 1921, do cargo de secretário da ESBA⁴²⁹. Após a rescisão do contrato com a Invicta, ingressa na companhia Lucília Simões-Erico Braga, na época de 1923/1924, que, antes da temporada lírica, se apresenta no Teatro S. Carlos, ensaiando, com esta, a última récita Pela Arte, organizada por Augusto Pina⁴³⁰; no Inverno, a companhia muda-se para o T. Sá da Bandeira, no Porto. Já considerado, nesta fase, “um dos mais abalizados encenadores do teatro português contemporâneo”⁴³¹, bastamente requisitado nesta função, alvo, inclusivamente, do reconhecimento entre a classe dos actores, o memorialista devolve-nos, no entanto, a continuação de uma vontade pelo palco que o trabalho nos bastidores não enfraqueceu, muito pelo contrário. Neste sentido, refere-se contrito aos limites impostos pela idade ao exercício no palco (“aos 55 anos, na nossa terra, um artista desta idade já é velho”⁴³²), designadamente, nas personagens que cria e que, com o avançar do tempo, lhe ficam vedadas nas reposições, a exemplo de *As fogueiras de S. João*, de Hermann Sudermann⁴³³, peça apresentada na referida época, no Porto, cuja encenação é elogiada pelo entrevistador:

- Então, satisfeito com a sua obra?

- Sim, muito. Entristece-me, no entanto, recordar que desta vez, a minha idade já não me permite desempenhar o papel que criei da primitiva, ao lado do grande João Rosa e da nossa Lucília.

Era uma personagem de vinte e poucos anos, a que interpretei, e hoje, de vinte anos só conservo o coração, para me recordar com saudade dos tempos que lá vão e já não voltam. [in: *Diário de Notícias* (07-05-1924), apud: PINHEIRO 1929: 407-408].

Apesar da colaboração de grata memória com a companhia de Lucília Simões⁴³⁴, Pinheiro sai por questões de ordem financeira, no final da época, momento associado às dificuldades sentidas neste âmbito: «O final do ano de 1924 foi um dos mais tormentosos da minha vida económica.» [PINHEIRO 1929: 417]. O memorialista vê-se assim no dilema da escolha entre projectos ou artisticamente ou financeiramente compensadores, optando, na época seguinte (1924/1925) pelo contrato de doze meses, oferecido por Macedo e Brito, para ensaiar a companhia de João Grave (no Teatro Apolo), ganhando mais um conto de réis mensais. Episódio em que se deixa entrever numa conduta de probidade e na recusa de ceder a jogos de pressão:

Eu bem sei que, se nesse momento, servindo-me da base que me tinha sido proposta, fizesse jogo com o caso, eu não sairia da companhia de Lucília Simões. Recebi e conservo uma carta que me permite fazer esta asserção. Mas, *jogo de interesses* foi coisa que nunca soube fazer. Preferi sair, visto que *não quiseram* compreender-me. [PINHEIRO 1929: 414].

Mas, cedo o memorialista inflexiona de novo para o teatro dramático, ensaiando no Verão de 1925, no Teatro Avenida, a Nova Companhia de Declamação, organizada por Alfredo Cortez⁴³⁵. Demitido de societário do Teatro Nacional em 1920 (“contra o que tacitamente estava expresso na lei e no diploma”⁴³⁶), recandidata-se (“sem vergonha de maior e sem me lembrar sequer do que lá tinha passado”⁴³⁷) e é readmitido na temporada de 1925/1926; decisão comentada pelo escrúpulo da recusa do convite de Estêvão Amarante – estrela de revista – para ensaiar no T. Avenida, dado ter avançado a candidatura ao Teatro Nacional e “entender que era desairoso retirál[a]”⁴³⁸.

No Teatro Nacional, onde permanece na qualidade de societário até 1926, acumulando igualmente as funções de actor, ensaiador e director de cena⁴³⁹, ver-se-á de novo envolvido nas questões do funcionamento da sociedade artística, tornando-se clara a imprescindibilidade da subvenção governamental às produções teatrais; razão que o

leva a participar, na qualidade de síndico, na elaboração de uma proposta de reforma com o referido intuito, em 1926, ano em que se instaurava a ditadura, ignorando o novo Governo a proposta, entretanto aprovada pelo Conselho Teatral. O acontecimento assinala a retirada de Pinheiro da actividade sindicalista. Em 1929, voltará a ser convocado para integrar a comissão destinada ao estudo das “bases de reorganização”⁴⁴⁰ da referida instituição, mas, na qualidade de actor e professor do Conservatório, e descrente já quanto aos resultados⁴⁴¹.

De 1927 a 1929, Pinheiro retém a colaboração junto de várias companhias, designadamente, em 1927, Clemente Pinto (T. S. Carlos); 1927/1928, Lucília Simões (T. da Trindade), Hortense Luz (T. Maria Vitória, repertório de *vaudeville*), Alves da Cunha (Teatro Nacional); 1928/1929, Rey-Colaço-Robles Monteiro (T. da Trindade)⁴⁴². Contudo, deixa-se entrever maioritariamente na qualidade de ensaiador/encenador, se participando eventualmente nos espectáculos como actor⁴⁴³, sem figurar na folha do elenco das digressões das respectivas companhias; circunstância que merece do memorialista um comentário evasivo, apontando, quer para um impedimento de ordem material (a falta de oportunidade de auferir rendimentos extraordinários), quer artístico, afinal, o palco, a sua grande paixão: «A companhia Lucília Simões foi ao Brasil [em 1928]... foi ao Porto... foi às Ilhas... e eu cá fiquei... Nem mais novas...» [PINHEIRO 1929: 486]. Na referência ao processo de afastamento da cena, Pinheiro recorre aos tópicos da efemeridade e esquecimento do trabalho do actor, bem como do aperfeiçoamento artístico, que, associado ao tempo e à experiência, é, porém, obliterado mediante o factor da juventude. À luz do envelhecimento, para aqueles que, como o próprio, mereceram reconhecimento, o trabalho do actor é, deste modo, votado à ingratidão: «(...) carreira afanosa, cheia de escolhos, de vicissitudes, de desalentos, de martírios, de sedução, de invejas, de recompensas, de glória, de indiferença, e muito principalmente de ingratidão!» [PINHEIRO 1924: 10]; o público, que tanto aplaude como esquece, é uma “amante mercenária”, e a ovação, um “beijo de Judas”. Se bem que, como referido, o memorialista tivesse acautelado o envelhecimento no teatro, tornando-se ensaiador aos 23 anos⁴⁴⁴ (mais cedo do que o comum), a retirada do palco não deixa de ser equiparada, na narrativa, à morte:

Mas – ai de ti! – pobre comediante se envelheceste, se atingiste a meta da perfeição artística!

Então, a amante vil, a comborça ambiciosa, começa a repudiar-te, a enfadar-se com as tuas carícias, e do enfado passa à indiferença, da indiferença ao esquecimento, do esquecimento ao ultrajante desprezo.

Os sorrisos que hoje eram só para ti, passam amanhã a alvejar outro eleito; os beijos que sofregamente haurias, é agora outro que ali está junto de ti, que cresceu a teu lado, a quem deste a tua amizade, os teus conselhos, a tua ciência, quem os colhe; e tu, que viste a multidão anónima – o público – coroar-te, tecer-te louvores, arrastar-te no carro triunfal da Glória, caís inanimado e extenuado! Queres fugir e ficas; queres evocar as tuas grandiosas criações; queres justificar-te perante o Supremo Tribunal da Arte, e dizem-te: – Mostra-nos as tuas obras, dá-nos o brilho das grandes concepções artísticas, dá-nos o calor, a vida, o fogo que tinhas outrora e que te abandonou!

Então, tu, minado pela vaidade, corroído pela ingratidão, desalentado pelo impúdico repúdio, morres sem teres quem te cerre as pálpebras nessa hora extrema, sem teres quem possa gritar:

- Alto! Vêde estas geniais criações! Olhai, que concepções grandiosas! Abatei-vos perante estas manifestações vividas do Belo e do Sublime!

Heróis do Sentimento! Glórias do momento! O trabalho do comediante não fica esculpido no Bronze, na Tela ou no Livro, para atestar perante o templo da Posteridade, o Génio que insuflou as suas criações e a Inspiração sublime com que animou as grandes idealizações do Sentimento, da Dor e da Paixão! [PINHEIRO 1924: 10-11];

(...) outros, sobem ao apogeu glorificador da Arte, são arrastados no carro glorioso da Fama, coroados pela deusa da Ovação!

Para estes, quando cansados, exaustos, se lhes lançam vilmente em rosto, dia a dia, hora a hora, o terrível – *já está velho!* – retirar a tempo é o único remédio salutar. Mas que tortura, então, nessa hora angustiosa e aflitiva!

Retirar! – Ai! Não faleis ao comediante em ceder um ápice da sua glória! Retirar é morrer! E já que não pode legar à Posteridade a sua Obra, ele não retira e prefere morrer, ali, no tablado – leito da agonia do comediante – consumindo-se de inanição, mas defrontando nas ânsias cruéis do estertor artístico, até à hora extrema, quem lhe prodigalizou todas as ternuras, todos os afagos da amante mercenária e que, num dado momento, repudia aquele que durante anos a idolatrou, sacrificando-lhe Vida, Força, Talento, em troca do sorriso diabólico, da gargalhada, e do beijo de Judas da Ovação!

Comediante! Não te iludas! [PINHEIRO 1924: 13-14].

No ano de edição do último volume de memórias (1929), o memorialista acusa o silenciamento do seu nome na imprensa. Embora sem comentar esta circunstância, apenas realçando tratar-se de uma sabotagem, e, portanto, de uma acção deliberada e concertada com vista a atingir o ensaiador, poderemos relacioná-la, entre outras possíveis causas⁴⁴⁵, com o afastamento, neste terceiro ano de ditadura, de republicanos considerados radicais pelo regime, ou cujas conotações – no caso de Pinheiro, não só a actividade síndica, mas, inclusivamente, a associação a personalidades afectas a movimentos libertários e socializantes, bem como a repertórios de filiação naturalista e de atenção às classes desprovidas – pudessem trazer consigo “o eco de um tempo revoluto”⁴⁴⁶. Silenciamento que espoleta um dos traumas profissionais – o desemprego –, mas também, pessoais – a privação económica experienciada na infância, ilustrada no episódio em que Pinheiro, com cinco anos de idade, é portador de um bilhete do pai pedindo ao merceiro um pão fiado, que este recusa⁴⁴⁷ – anseio agora transferido para a filha:

Foi de facto uma temporada [1928/1929] assinalada pelo seu fulgor, esta de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, no Trindade. Foi-me grato à minha sensibilidade de artista e de ensaiador todo o meu trabalho adentro da sua companhia. Aqui encontrei, mais uma vez, atenções, carinhos e disciplina, não só dos seus dirigentes, como dos seus contratados.

E falo assim porque, de há um tempo a esta parte, se faz em volta do meu nome de ensaiador a campanha do silêncio. É uma *sabotage* como outra qualquer. Não me magoa, já estou habituado. [PINHEIRO 1929: 487];

A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro embarcou hoje para o Brasil. Voltei à situação de desempregado. Portanto, cá estou no *deserto* da vida à espera que caia lá das alturas algum *maná* milagreiro e vivificador.

Quantas amarguras me esperam!

Paciência, já estou habituado... desde criança! [Ibidem, 491];

Tenho 61 anos e oxalá não seja obrigado a escrever um dia algum bilhete a pedir pão fiado... para a minha filha.

Antes a morte! [Ibidem, 493].

Na narrativa memorialística, Pinheiro define-se na oposição a entropias artísticas, pedagógicas, profissionais e sociais, um guia na abertura de caminhos colectivos, e, portanto, um agente adversativo, contracorrente («E eu continuava remando contra a maré alta, mas remando, a ponto de ficar com as mãos em sangue!» [PINHEIRO 1929: 258]), circunstâncias referidas a uma dimensão sacrificial, inclusivamente, na influência negativa da actividade síndica sobre a carreira artística. Se bem que chegando a alcançar reconhecimento nas várias facetas de actor, ensaiador/encenador, síndico⁴⁴⁸ e professor, às quais acumula, ainda que ocasionalmente, as actividades de empresário e de tradutor⁴⁴⁹, ao tempo da narrativa revê-se num percurso afinal não compensado, quer em termos materiais, quer, também, sociais, no anseio do silenciamento e esquecimento de todo um labor que não se reduziu a conquistas individuais. Circunstância que subsume ao tópico do não reconhecimento, concluindo as memórias com a evocação de trovas que Gil Vicente escrevia em condições equiparadas:

Julgo em minha consciência ter estudado e trabalhado a minha arte, ter concorrido com grande esforço e apoucado valimento para a dignificação do Teatro Português e para o levantamento do nível moral, intelectual e artístico da minha classe.

Isso me consola, entre tantos desenganos, entre tantas vicissitudes, entre tantos reveses e tantas ingratidões!

Outros lenitivos ainda me restam.

Aos 59 anos de idade, que os vou completar a 21 de Dezembro de 1926, e com quarenta anos de teatro, não tenho, nem nunca tive, um Grupo Dramático com o meu nome, um teatro com o meu nome, uma *lápide* com o meu nome, e... não sou condecorado!

Livra!

E tudo isto já me têm querido impingir! [PINHEIRO 1929: 481-482];

Que o medrar

Se estivera em trabalhar,

Ou valera o merecer,

Eu tivera que comer

E que dar e que deixar. [apud: PINHEIRO 1929: 493].

Mantendo-se em actividade até à década de 1940, colabora numa base regular com a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, entre 1929 e 1933. É no âmbito desta

companhia, no Teatro Nacional, que faz a despedida de actor, em 1933, com a peça *D. Sebastião* de Tomás Ribeiro Colaço, desempenhando o Cardeal D. Henrique⁴⁵⁰. Depois, na qualidade de ensaiador/encenador, trabalha, em 1934, no Teatro Avenida (com Vasco Santana, Nascimento Fernandes, entre outros); em 1935, no Teatro da Trindade (ainda com V. Santana, entre os principais actores); em 1936, com a companhia Erico Braga-Lucília Simões; em 1937, no Éden Teatro, com a Companhia Maria das Neves; e, entre 1939 e 1940, no Teatro Avenida, com a Companhia Teatral Portuguesa, esta última, apresentando um repertório de comédias e revistas de “tom acentuadamente nacionalista” e de “teor reaccionário” convergentes no regime salazarista, e que não deixará de suscitar os reparos de um jovem, na época, crítico de teatro, o músico Fernando Lopes Graça [VASQUES 2019: 47-48]. Momento negro da história nacional em que são excluídos de cargos e da função pública aqueles que não assinassem a declaração de concordância com a Constituição de 1933 e de renegação do comunismo e “de todas as ideias subversivas”⁴⁵¹, a qual Pinheiro assinará em 12 de Novembro de 1936, reformando-se, em 1937, das funções de professor do Conservatório e director da secção de Teatro⁴⁵².

Embora, na narrativa, se lhes refira denegatoriamente, Pinheiro será alvo de honrarias votadas aos restantes actores-memorialistas, à excepção de Mercedes Blasco. Em 1939, é distinguido com a Comenda da Ordem de Sant'Iago da Espada; em 1942, é afixada no Teatro Popular de Tavira uma placa em sua homenagem, teatro, que, em 1943, assumirá, a título póstumo, o nome do actor. O Secretariado Nacional de Informação (SNI) instituirá o Prémio António Pinheiro, destinado, entre 1959 e 1973, à melhor interpretação masculina do teatro declamado.



Retrato 8 – Mercedes Blasco.

Fonte: *De Teatro*, Abril de 1923, nº 8, ano 1-2ª série, p. XII.

Mercedes Blasco

(Pomarão, Alentejo, 04/09/1867⁴⁵³ – Lisboa, 12/04/1961)

Mercedes Blasco frequenta os teatros do Porto com a família, desde criança, assistindo a espectáculos de teatro declamado – *Kean*⁴⁵⁴ e *Mártir*⁴⁵⁵ – no Teatro D. Afonso⁴⁵⁶, e de opereta, no Teatro do Príncipe Real⁴⁵⁷, teatros onde pontuam actores como Afonso Taveira, Tomásia Veloso e José Ricardo, entre outros. Em casa, imita as cenas de maior intensidade dramática:

(...) eu era doida pelo teatro, vindo depois de assistir com a família a qualquer espectáculo imitar as cenas de mais intensidade dramática, género que desde então sempre me apaixonou preferentemente. [BLASCO 1908: 21].

Assiste igualmente aos ensaios de um grupo de amadores, composto de “gente da mais fina roda portuense”⁴⁵⁸, onde vai com uma família sua vizinha e onde vê os *Sinos de Corneville*⁴⁵⁹. Mas, a decisão de ser actriz, é atribuída a um espectáculo de opereta, *Mam’zelle Nitouche*, protagonizado por Lucinda do Carmo:

Foi Lucinda do Carmo quem me atirou de vez para o teatro, sem que até hoje ela tenha suspeitado sequer que tão definitiva influência exerceu no meu destino.

Lucinda tinha ido ao Porto representar a *Mam’zelle Nitouche*, com Joaquim de Almeida, o extraordinário Floridor. Eu fui vê-la com meus pais e vim de lá completamente fascinada pela graciosidade e engenho da talentosa artista, que para mim é ainda hoje a fisionomia mais insinuante e deliciosamente gaiata que tenho visto no palco.

A peça encantou-me também e fiquei logo sabendo de cor os *couplets* de Babet et Cadet que dizia, esforçando-me por imitar tão excelente modelo.

Desde esse dia meteu-se-me na cabeça que havia de ser actriz e que havia de representar a *Nitouche*. [BLASCO 1908: 25-26].

Ao frequentar uma sociedade de amadores que se apresentava no Teatro D. Afonso (no Porto), num ensaio da peça *Santo António* (com o maestro Manuel Benjamim), depara-se com o uso de uma linguagem avessa à do meio em que foi educada, ficando alarmada pelo “palavreado escabroso dos actores”⁴⁶⁰. Este primeiro embate com o meio fá-la não voltar aos ensaios, mas não desiste do seu intento: «(...) apesar disso não

larguei a ideia de ser actriz, e tanto que comecei a pensar seriamente em abandonar a casa paterna para me lançar na carreira dos meus sonhos.» [BLASCO 1908: 34].

Blasco, como Simões, ressalta a associação do gosto pelo teatro a um imaginário romântico, cultivado na literatura em voga e que se quadra à índole sonhadora da juventude: «Esta ambição de glória e as leituras de romances, onde havia mulheres que traziam o mundo ajoelhado a seus pés, transtornavam-me a cabeça, já de si romântica, já de si sonhadora de aventuras.» [BLASCO 1938: 131]. A vontade de aprender, leva-a, por iniciativa própria, a procurar lições particulares de recitação de poesia dramática na casa do actor e empresário, Afonso Taveira⁴⁶¹; e, igualmente, lições de canto com Salvini⁴⁶², pagas do seu próprio mealheiro, não sem interferência nos estudos regulares do liceu (“depois das aulas e às vezes faltando a elas”⁴⁶³). Este último, apontado como um dos primeiros validadores do potencial artístico ao propor a continuação das aulas que, entretanto, a aluna deixara de poder pagar: «(...) ele propôs-me continuar a ensinar-me, pagando-se depois nos contratos que me arranjassem para cantar ópera, porque, dizia ele, eu havia de cantá-la e não seria uma mediocridade.» [BLASCO 1908: 23-24]. Por esta altura, refere uma tentativa gorada de ingressar na companhia lírica francesa de Juliette Helder⁴⁶⁴ que se apresentava na temporada de 1886/1887, no Porto, no Teatro S. João⁴⁶⁵, contando com a ajuda de uma amiga mais velha, inclusivamente, no disfarce da menoridade. A entrevista com a referida artista, a quem se apresenta sob uma identidade falsa – “como francesa, M.lle Fanny de Bonneville, órfã de mãe e de pai, vivendo apenas com uma velha avozinha”⁴⁶⁶ –, configura uma segunda validação: «Gostou muito da minha voz, que lhe pareceu de afinação rigorosíssima.» [BLASCO 1908: 32], mas, sem outras consequências, devido à idade:

O que eu queria era fugir com ela, mas a Helder, mais esperta, pressentindo – quem sabe? – que aquelas saias não eram minhas, e que aquelas pastas de tinta cobriam a carinha viçosa de uma pequena doida, farejou um comissário da polícia a embargar-nos o passo na primeira estação, e exigiu para fazer o contrato o consentimento pessoal da avozinha. [BLASCO 1908: 32].

Oriunda de uma família da alta burguesia, “aparentada muito de perto com gente conhecida”⁴⁶⁷ – entre quem destaca um tio paterno, lente da universidade de Coimbra –, o pai, engenheiro naval na Inglaterra, que, posteriormente, exerce funções em Portugal, na Companhia Real dos caminhos-de-ferro⁴⁶⁸, embora projecte para a filha uma carreira

inusitada ao tempo – na medicina e na literatura⁴⁶⁹ – opõe-se-lhe na inclinação para o teatro. Oposição que encontra não só na família nuclear, como numa constelação de relações – o tio Bartolomeu (“bem colocado no Porto e com fortuna”⁴⁷⁰); a tia, que nunca lhe perdoou o ter entrado para o teatro, pelo que não chega a conhecer as primas⁴⁷¹; a gente sensata que a aconselha, o noivo, a própria mãe, todos, enfim, que a “rodeavam”⁴⁷²:

Nem os conselhos de gente sensata, nem as sinistras cores com que me pintavam a vida do palco, me desviaram do meu propósito e me arrancaram à avassaladora paixão que tão despoticamente havia tomado posse do meu ser e da minha vontade.

Nem rogos de noivo, nem lágrimas de mãe. O meu coração estava fechado para tudo o que não fosse um *couplet* de opereta ou um apóstrofe de tragédia.»
[BLASCO 1908: 27].

A persistência de Blasco assume uma forma extrema que implicará um corte nas relações familiares, razão da escolha de um nome artístico diverso do de baptismo – Conceição Vitória Marques⁴⁷³. Ainda menor de idade⁴⁷⁴, tentará por duas vezes a fuga de casa dos pais, sendo bem-sucedida na segunda. A intransigência do pai e dos que lhe eram mais chegados, é causa apontada da fuga e precipitação na opção inicial pela carreira no teatro musicado (“Se me apresentei na opereta é porque só um teatro de opereta estava aberto, quando fugi de casa de meus pais”⁴⁷⁵):

Meu pai embirrava com mulheres de teatro e dizia que preferia dar-me um tiro a que eu fosse uma delas. Por isso, eu sabia que só pela astúcia conseguiria os meus fins.
[BLASCO 1908: 39];

Parece-me hoje bem que esses preconceitos [sociais] não passam de puras toleimas e até, que algumas vezes os filhos expiam a excessiva intransigência dos pais.
[BLASCO 1908: 29].

Na primeira fuga, tem por cúmplices a irmã⁴⁷⁶ (que se ausenta de casa para melhor a facultar), uma empregada da escola normal, D. Delfina (mais tarde directora do guarda-roupa do Teatro Baquet) e o actor José Ricardo, que a faria debutar no Teatro do Príncipe Real do Porto. A polícia no seu encalço, avisada pelos pais, fá-la mudar do hotel para uma casa de hóspedes onde é finalmente encontrada pelo tio que a faz regressar, não sem o uso de violência:

[Referindo-se ao tio Bartolomeu] Tinha feito polícia por sua conta e conseguira descobrir o cocheiro que me levara para ali [referindo-se à casa de hóspedes]. Pregou-me um sermão e, como eu protestasse que mais cedo ou mais tarde tornaria a fugir de casa, deu-me uma grande bofetada que nunca mais me esqueceu.

Fiquei furiosa porque meus pais nunca me tinham tocado com um dedo sequer; mas tive de submeter-me à lei do mais forte, e lá fui para casa não sem ter passado primeiro no comissariado, onde o bom e surdo Dr. Adriano Acácio se fartou de me dar conselhos que não tiveram nem produziram resultado. Dizia-me ele que guardasse a minha maioridade para realizar os meus intentos, naturalmente na esperança de que durante esse tempo de espera eles se desvanecessem, mas eu respondia a tudo teimosamente que não, que tornaria a fugir.

Meu pai desesperado, minha mãe chorosa e eu, de pedra. Nada me comovia.
[BLASCO 1908: 38].

Após o fracasso da primeira fuga, é enviada temporariamente para Valença (Minho), mas «(...) os ares do campo robusteceram também a minha vocação. Vim de lá mais actriz do que fora.» [BLASCO 1908: 39].

No relato das circunstâncias da estreia profissional, coincidente à segunda e última fuga da casa dos pais («Eu tinha a certeza de que se chegasse a pisar a cena meu pai me abandonaria à minha sorte, sem mais procurar fazer-me regressar ao lar doméstico.» [BLASCO 1908: 45]), Blasco deixa-se entrever em algumas características que assinalam a carreira teatral, nomeadamente, a precocidade e a independência. Habituada “desde pequena a andar sozinha” – razão pela qual pôde frequentar as lições de Salvini “às escondidas da família”⁴⁷⁷ –, e, já conhecida pela “menina que gosta muito de teatro”⁴⁷⁸, é interpelada por um jovem desconhecido, o actor Inácio Peixoto, que lhe indica o poeta Augusto de Mesquita⁴⁷⁹ para a fazer debutar; este, o primeiro amante e protector, entre os que vem a encontrar no meio da elite. Sob a condição de não revelar a identidade de “filha de família”⁴⁸⁰ ainda menor de idade, ambos a apresentam ao empresário do Teatro Chalet, Silva Presilhas, que, avaliando-a no canto de “trechos de óperas” e na prestação de “algumas cenas cómicas”, decide, apesar da candidata nunca ter pisado o palco, fazê-la debutar nos “primeiros papéis”, com um ordenado correspondente; circunstância que a memorialista anota como fazendo jus ao seu nível de instrução e meio social de proveniência, revelando uma consciência de si algo sobranceira, talvez não alheia à imputação de vaidosa. Estreia-se por volta de 1888 na paródia musical *A grande*

*avenida*⁴⁸¹, revelando, já então, outro indício do seu percurso, a exploração de uma sensualidade em palco – ainda que, desta vez, não propositada –, o tal “grãozinho de escândalo, que não deixa de ser bom, não sendo de mais”⁴⁸², e defesa da “sensualidade artística” como um dos requisitos do palco, nomeadamente, no género musicado a que se dedica⁴⁸³. O relato da estreia indicia também a boa recepção junto de um público masculino, formado pela “rapaziada *chic*”⁴⁸⁴, poetas e janotas endinheirados⁴⁸⁵. Ainda nesta temporada, deixa-se entrever nos caprichos de jovem mulher, satisfeitos por admiradores (“pretendentes às minhas boas graças”⁴⁸⁶) que, à conta da actriz, trocavam o teatro lírico para “tomar um camarote todas as noites no modestíssimo Chalet”⁴⁸⁷, circunstâncias que somadas ocasionam-lhe uma reputação que vem a descrever como prejudicial:

O Silva [Presilhas, empresário do Teatro Chalet, no Porto] (...) decidiu que o meu debut se faria no seu teatro, contratando-me com 36\$000 réis de ordenado mensal e para desempenhar primeiros papéis. Eu nunca tinha representado, nem mesmo como amadora; mas não podia admitir que uma rapariga com a minha ilustração e conhecida num meio social distinto se sujeitasse a começar cantando nos coros ou a trazer copos de água. [BLASCO 1908: 43];

[Referindo-se à personagem Jockey que interpreta em *travesti*, no último quadro de *A Grande Avenida*]

Vinha vestida de malha e nem pela ligeireza do trajo me perturbei. Entrei com tanto desembaraço, cantei e dancei com tal segurança que toda a gente imaginaria que tinha diante de si uma criatura muito costumada ao tablado. O arrojo da inconsciência!

A minha frescura e sobretudo as formas que uma malha mal vestida, por mão inexperiente, deixava sobressair nas suas mais recônditas provocações, fizeram-me um sucesso escandaloso.

O Eduardo “Cheira”, um *habitué* conhecidíssimo foi rondar-me o camarim e não se cansava de repetir:

- É um apetite, um apetite!

Na noite seguinte as colegas lá me ensinaram a vestir a malha convenientemente e o sucesso continuou sem o acirrante aperitivo... [BLASCO 1908: 46];

Eu, em que o capricho foi sempre qualidade predominante desde criança, embirrei que havia de fazer um benefício ao domingo, caso virgem em artistas escriturados, e consegui-o. Somente me custou caríssimo: a empresa exigia 100\$000 réis pela récita.

Eu não tinha semelhante quantia; mas mandei chamar ao meu camarim o visconde de P. M., contei-lhe a dificuldade em que me via para satisfazer o meu primeiro capricho de actriz, e ele foi imediatamente a casa buscar o dinheiro, que daí a pouco eu depunha nas ávidas mãos do empresário.

Estas e outras *áflicas* fizeram-me crescer aos olhos da gente que me rodeava, e começou logo a envolver-me a adulação hipócrita, que tanto dano haveria de causar na minha vida.

Acabada a temporada de estreia, o empresário Alves Rente oferece-lhe, para a época de 1888/1889, um contrato que Blasco regateia, acabando por perdê-lo, o que depois lamenta⁴⁸⁸. Ruma, então, para Lisboa, “à sorte”⁴⁸⁹, mas munida de “algumas cartas de recomendação”⁴⁹⁰, prefigurando-se, já então, num círculo de relações entre a burguesia intelectual. Deste modo, é pela mão do dramaturgo e crítico de teatro, Acácio Antunes, apresentada a Sousa Bastos, que acede fazê-la estreiar na respectiva companhia, no Teatro Avenida, tentativa, porém, gorada, pois, na sequência do adoecimento da actriz principal, Pepa Ruiz, o teatro fecha portas. Blasco, faz então a estreia lisboeta em Setembro de 1888, no Teatro do Rato, com uma sociedade artística, num repertório de canções, contracenando com Alfredo de Carvalho e Santos Júnior numa revista⁴⁹¹ ensaiada por Alcântara Chaves. Aqui, refere um incidente que nos remete para a imaturidade caprichosa da jovem actriz, abandonando o ensaio geral devido a uma resposta “menos delicada” do maestro Symaria: «Eu, acostumada a lidar com gente de fino trato, e mal afeita ainda à vida de bastidores, saí para a rua desorientada, sem me importar com o ensaio, nem com o transtorno que a minha falta fazia à sociedade.» [BLASCO 1908: 77]. Apesar da exigida reparação por escrito, Blasco abandona, ao fim de algumas apresentações o espectáculo, ainda em carreira, sendo substituída na *Comère*, talvez, então, na mira do Teatro da Trindade, que inaugurava a época teatral, e para o qual se dirige em seguida. Apresentada a Francisco Palha pelo escritor e crítico literário Silva Pinto, narra-se já precedida pela fama de boémia e perseguida pelas intrigas de bastidores. Apesar da aprovação do maestro Freitas Gazul, o empresário oferece-lhe um ordenado que “equivalia a uma despedida”⁴⁹²:

Não aceitei e soube depois que a causa daquela oferta foram as intrigas do barítono Bensaúde, que lhe disse [a Palha] que eu era uma estroina e que tocava guitarra no camarim.

Uma refinada mentira, porque eu nem tocar sabia, só mais tarde aprendi em Lisboa, com o distinto guitarrista Raposo, para cantar o fado no *Brasileiro Pancrácio*.

Esta aleivosa calúnia fez atrasar a minha entrada no teatro dos meus sonhos. [BLASCO 1908: 80].

Em vista da “atmosfera de intriga”⁴⁹³ em Lisboa, e do insucesso da entrada para o Trindade, regressa ao Porto, onde, na mesma época 1888/1889, se apresenta no Teatro Chalet. Acusa já aqui o incitamento de rivalidades, adiantando como razão para a suspensão da revista *Sem papas na língua*⁴⁹⁴, o sucesso colhido pelo seu desempenho:

A revista só teve três apresentações, apesar de agradar imenso; e disseram-me as más línguas que em vista do meu sucesso na peça ofuscar a dama dos seus pensamentos [referindo-se ao empresário], o galã *doublé* de merceeiro⁴⁹⁵ sacrificara os seus interesses ao despeito da mulher querida⁴⁹⁶, mandando retirar a peça de cena. [BLASCO 1908: 85].

Lisboa era a cidade onde poderia ter oportunidades mais consentâneas com as “aspirações de glória”⁴⁹⁷, pelo que, regressa à capital e ingressa finalmente, na época de 1890/1891, no Teatro da Trindade, agora explorado por Matoso da Câmara. A entrada de Blasco para o teatro mais reputado no género musicado – “um grande passo na minha carreira”⁴⁹⁸ – é mediada pelo maestro e crítico teatral António Duarte da Cruz Pinto, assinalando um momento fulcral da carreira: «Foi só desde então que tomei a sério o teatro, e parece-me que comecei vivendo nesse dia...» [BLASCO 1908: 99]. Neste teatro, onde permanece por cinco épocas consecutivas (de 1890 a 1895), trabalha com Ana Pereira, Amélia Barros, Queirós, Josefa de Oliveira, Florinda, Portugal, Leone, Joaquim da Silva, entre outros, e passa a assumir primeiros papéis de opereta. Estreia-se a 21 de Outubro de 1890 na *Mam'zelle Nitouche*⁴⁹⁹, na personagem Heloise de Flavigny, antes apresentada por Lucinda do Carmo, e na qual Blasco já se desempenhara no Porto⁵⁰⁰, se bem que, agora, adoptando a música original.

É, porém, com o espectáculo *Miss Helyett*⁵⁰¹, estreado em Dezembro de 1891, que se firma no género, junto do público e da imprensa, contando com a cumplicidade e validação do ensaiador: «Só o bom Leoni tinha confiança em mim e garantia à empresa

que me havia de sair bem do cometimento.» [BLASCO 1908: 119]. Apesar de suspenso por doença do actor Ribeiro, não dando o espectáculo as apresentações que devia, a criação de Blasco fica associada à peça: «(...) tenho um certo desvanecimento em que a imprensa de Lisboa recorde o meu nome sempre que alguma companhia estrangeira representa a peça entre nós.» [BLASCO 1908: 123]. Nesta época, refere um episódio que lhe consolida a fama de boémia, passando de usufrutuária de uma opulenta casa financiada por um apaixonado, a fugitiva, na tentativa de evitar o arresto dos móveis, que aquele, entretanto desaparecido, não pagara – processo que chega aos tribunais⁵⁰².

Em 1893/1894, a companhia de Sousa Bastos apresenta-se no Trindade, já que Matoso da Câmara “por doença, não podia continuar a gerência do teatro”⁵⁰³. Data desta época a separação de uma entente do teatro musicado formada pelo empresário e primeira actriz, Pepa Ruiz, que sai da companhia. Palmira Bastos, a actriz que vem a desposar o empresário, é quem logo assume os papéis de Pepa⁵⁰⁴. Entre os sucessos alcançados neste teatro, Blasco destaca, em 1893, a criação em travesti no Morgadinho Alberto da opereta *O brasileiro Pancrácio*, pela primeira vez cantando fado em público e acompanhando-se à guitarra, espectáculo em que radica uma popularidade que não se atém à elite⁵⁰⁵. No mesmo ano, lança-se na interpretação da cançoneta, numa primeira instância, à maneira de Yvette Guilbert, número apresentado nos intervalos dos espectáculos⁵⁰⁶, e género no qual terá um bom acolhimento, permanecendo no repertório da actriz. Retém da igualmente *chanteuse* Cinira Polónio, com quem aprendeu “as primeiras noções de bom gosto no vestir”⁵⁰⁷, a ousadia na caracterização para palco, porém, distingue o seu estilo de cançoneta do desta actriz, definido por «(...) mais buliçoso e alegre, mas incontestavelmente menos artístico, embora seja o que agrada mais ao grosso da plateia, talvez porque a exuberância da gesticulação substitui a inteligência do texto, para os que não estão muito embrenhados nas expressões *boulevardières*, em que abunda esse género de literatura.» [BLASCO 1908: 102]. No Verão, refere ser requisitada para trabalhar noutros teatros: em 1892, no Avenida, e, em, 1893, na Rua dos Condes⁵⁰⁸.

Na temporada seguinte (1894/1895), o teatro passa a ser explorado por Sousa Bastos, inaugurando a época com a revista *Sal e pimenta*⁵⁰⁹. Blasco retarda a participação no espectáculo devido a uma convalescença em Caneças, a qual confessa ter-se prolongado num retiro amoroso, para preocupação do empresário que lhe chega a enviar uma carta⁵¹⁰. A actriz não esconde, deste modo, uma predisposição caprichosa e uma sensibilidade que a afasta do ritmo, por vezes pesado, do labor teatral, ao ser substituída em peças ou atrasar estreias devido a estados de doença. Neste sentido, a estreia de *Miss*

Helyett teve de ser adiada⁵¹¹ e, pelas mesmas razões, é substituída n’*A menina do telefone*⁵¹², peça que assinala a estreia de Augusta Cordeiro⁵¹³. Circunstâncias associadas à juventude e que Blasco se vê na necessidade de resgatar pela escrita: «Se fosse hoje já não sucederia assim, porque tenho ido para a cena mesmo doente.» [BLASCO 1908: 120]. Destaca, ainda, desta temporada, entre as peças que ficarão no seu repertório, a ópera cómica *Os vinte e oito dias de Clarinha*⁵¹⁴.

Blasco aceita a proposta financeiramente “tentadora”⁵¹⁵ do maestro Tomás Del Negro para trabalhar na época de 1895/1896 no Teatro D. Afonso, no Porto. Opção que resulta na saída da atriz da companhia regular do Teatro da Trindade, dando início a uma fase da carreira pautada pela participação em projectos pontuais (à época ou por espectáculo) e integração em sociedades artísticas que se traduzem em eventuais ganhos, mas também, e não raramente, em perdas financeiras. Acumulando um repertório de opereta, revista e cançoneta, trabalha na época de 1896/1897, no T. da rua dos Condes, em sociedade artística com o actor Vale, Ângela Pinto, Gil, Pedro Cabral, entre outros⁵¹⁶. Desta temporada, destaca da participação na revista de Eduardo Schwalbach, *O Reino da Bolha*⁵¹⁷, a imitação da cançonetista francesa Paquerette, número de sucesso, depois apresentado noutras revistas⁵¹⁸; a apresentação na Isca, a Biciclista, entrando em cena de bicicleta, numa época em que “nenhuma senhora aparecia ainda em máquina pelas ruas⁵¹⁹”; bem como n’*O solar dos barrigas*⁵²⁰, que passará ao repertório da atriz. Sinaliza, em 1897/1898, uma época “brilhantíssima” no Coliseu, na companhia organizada e dirigida por Pedro Cabral, de que fazem parte Amélia Pereira e Seta da Silva, entre os nomeados. Nesta temporada, é protagonista na ópera cómica *Mascote*⁵²¹, ensaiada por Augusto Garraio⁵²². A opereta *Cliquette*⁵²³, conta também com a sua colaboração na tradução⁵²⁴. Na revista *As farroncas do Zé*⁵²⁵, desempenha 14 personagens, destacando a criação na Princesa de Caraman-Chimay, em que, pela primeira vez uma atriz exibia-se em *maillot* assumindo poses plásticas, uma quase nudez “que deu brado em Lisboa”⁵²⁶.

O ano de 1897, assinala a primeira das três incursões profissionais em Espanha. Noticiada a sua presença em Madrid, é convidada para se apresentar num repertório de cançonetas e fado, optando pelo teatro frequentado pela aristocracia e família real, o Teatro Lara, onde, no entanto, o ambiente é menos propício à “ligeireza do traje”⁵²⁷ da Paquerette, provocando um certo escândalo. Em 1899, na mesma cidade, apresenta-se no Teatro Moderno (antigo Alhambra), numa companhia de variedades. Transcreve, desta época, os encómios que lhe são dirigidos na imprensa espanhola, resgatando-se assim do

boato que corria em Lisboa de que se apresentava em cafés-concerto, e não em teatros⁵²⁸. A actriz narra-se alvo das más línguas, já em 1897, alvo de uma campanha movida contra si por portugueses, quer junto da imprensa quer junto das empresas madrilenas, movimento, no entanto, referido como tendo espoletado uma onda de solidariedade⁵²⁹. Em 1901, trabalha no Teatro Romea, em Madrid, alargando o repertório à cançoneta napolitana e espanhola (*género ínfimo*), nesta última, destaca a interpretação em *La pulga*, que passou a ter basta divulgação: «(...) número fresquinho, mas que eu fazia com certo recato, porque, apesar de nas várias transformações acabar por ficar em camisa, trazia o *maillot* completo, e apenas deixava adivinhar as formas por transparência... a não ser quando tinha de caçar a pulga um pouco acima do joelho.» [BLASCO 1908: 188]. De Madrid vai para Cartagena (Múrcia), onde se apresenta no Teatro Maíquez⁵³⁰. Em Espanha, recebe ainda propostas para se apresentar em Itália (Milão) e na Rússia⁵³¹.

No Verão de 1898, apresenta-se com a Companhia de Lucinda Simões no Teatro D. Amélia, no *Tirano da bela Urraca*, paródia de Marcelino Mesquita ao *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand⁵³². Ingressa, na época de 1898/1899, na companhia de Pedro Cabral, no Coliseu⁵³³. No regresso de Madrid, em 1899, é convidada a participar numa festa de benefício a favor de uma instituição espanhola (La Fraternidad), a ter lugar no Teatro da Trindade, acusando então o antagonismo de Sousa Bastos, o qual, «(...) se opôs terminantemente a que o meu nome fosse incluído no programa.» [Ibidem, 197]. Atribui esta atitude ao receio do empresário pelo confronto com Palmira Bastos, actriz e esposa a quem projectaria manter em destaque: «Naturalmente S. Exa. teve receio de que se não visse bem a Périchole [Palmira], que ia nessa noite, através do finíssimo estofado *boulevardier* das minhas cançonetas francesas.» [Ibidem, 199]. Mas, não é só Sousa Bastos quem se lhe opõe; noutra festa de benefício, é igualmente interditada pelo empresário do Coliseu, António Santos. Blasco vai, assim, dando conta da exclusão por empresários de monta no nicho do teatro musicado, razão pela qual, encontrando-se sem trabalho, organiza uma companhia de digressão⁵³⁴.

Na época de 1899/1900 é escriturada pelo actor Vale para o T. da Rua dos Condes, destacando a reposição de *Agulhas e alfinetes*⁵³⁵, revista que ficará associada ao repertório da actriz⁵³⁶; a temporada é, contudo, interrompida devido ao fracasso financeiro⁵³⁷. Substitui, depois, no T. Avenida, Pepa Ruiz, que, entretanto, adoecera, no espectáculo *A viagem de Suzette*⁵³⁸. Daqui, vai para o D. Amélia, onde se apresenta na protagonista da *Princesa Encantada*, em Maio de 1900⁵³⁹. Em 1901, um mês depois de nascer o primeiro filho, faz novamente uma *tournee* pelo país⁵⁴⁰, no regresso da qual é convidada por

Afonso Taveira para se apresentar na companhia do Príncipe Real, no Porto, oportunidade de uma situação regular, porém, gorada: «Aceitei, na esperança de acabar desta vez a minha vida de peregrinação por esse mundo, mas ainda o diabo estava atrás da porta...» [BLASCO 1908: 207]. Numa interrupção por motivos de doença, é substituída nos papéis que criara, recusando aceitar prosseguir noutros, razões que levam a desligar-se da companhia⁵⁴¹. Na época de 1902/1903, ainda é convidada para o Príncipe Real, em Lisboa, por Luís Ruas, mas na época seguinte (1903/1904), relata-se, de novo, sem contrato. É por esta altura que demonstra a vontade de conversão ao teatro declamado, e mudança de nicho na praça teatral, no que é adjuvada pela imprensa e por uma campanha feita neste sentido:

Como todos os teatros estivessem abertos e eu me encontrasse sem escritura, toda a imprensa de Lisboa, com raríssimas excepções, secundada por alguns jornais do Porto, se levantou num protesto unânime contra a injustiça dos empresários que assim me tinham posto no *Index* da sua excomunhão. E então, em algum ou outro dos vários artigos que se escreveram a tal respeito, alvitrava-se a probabilidade da minha entrada num teatro de declamação, incitando-me mesmo a deixar as bagatelas grác[e]is da opereta e da revista. É certo que a primeira tendência que manifestei para a cena apoiava-se numa Arte mais elevada. Contingências de ordem diversa, porém, atiraram comigo para os palcos da opereta; mas, no meu foro íntimo, guardo intacta essa aspiração, que não desanimo ver convertida na mais risonha realidade. [BLASCO 1908: 214-215].

Movimento que, no entanto, “não deu resultado”⁵⁴². Se a actriz colhe o apoio de uma certa burguesia intelectual, no meio literário e jornalístico, o mesmo já não se verifica no próprio meio teatral, um meio pequeno, equiparado a “uma igreja, onde só se entra apadrinhado”⁵⁴³.

Blasco prosseguirá na sua deambulação, apenas interrompida em 1905/1906, devido à gravidez do segundo filho, razão pela qual recusa o convite de Alfredo Miranda para a temporada no Porto, no T. Carlos Alberto⁵⁴⁴. Associa-se, ou a companhias (de Ernesto Portulez, em 1904)⁵⁴⁵, ou a sociedades artísticas (com Pedro Cabral, entre outros, em 1907)⁵⁴⁶, que interrompem ou encurtam a temporada por falta de capital. Recorrendo exclusivamente ao repertório de cançonetista, apresenta-se, ainda, pontualmente, no T. Águia D’Ouro (Porto, 1904)⁵⁴⁷, no Casino Internacional (Monte Estoril, 1906)⁵⁴⁸, e no Casino Mondego (Figueira da Foz, 1907)⁵⁴⁹. Em 1906, chega a colaborar com a

Companhia da Feira do Campo Grande, no Teatro da Rua dos Condes; incursão considerada desprestigiante, mas que a memorialista defende, sobretudo, pela necessidade, e já numa situação em que não tem escolha:

Eu sei que houve quem me censurasse por ter decidido a incorporar-me naquela companhia.

Não teve razão. O artista não prejudica nunca o seu nome trabalhando seja onde for e ao lado de quem quer que seja. Em todos os meios pode manter levantado o seu padrão de glória.

Demais, eu não posso ter o direito à escolha.

O público inteligente também não afere o mérito do artista pelo meio em que, circunstâncias alheias à sua vontade o obrigam a trabalhar. [BLASCO 1908: 228].

No Verão de 1907, vai pela primeira vez ao Brasil, a convite de Sousa Bastos para se apresentar no Pará (Teatro da Paz), assumindo todos os papéis de Pepa Ruiz; país onde só voltará uma única vez, em 1908, dado passar mal nas viagens marítimas⁵⁵⁰. O facto de ter deixado de pertencer a um elenco regular, bem como as interrupções na actividade e digressões, levam a que certo público lisboeta a considere afastada do teatro, como a própria refere:

De tudo o que aqui fica dito, vê-se que não passou um ano que não cantasse em Lisboa, desde o meu debute na Trindade, tendo épocas em que acumulei contratos em Espanha, Brasil e Províncias. No entanto, há anos que não tenho uma escritura duradoura, que me tome toda a temporada teatral.

Daí o suporem-me fora da cena portuguesa muito mais tempo do que realmente me afasto dela, suposição que me tem sido significada pela imprensa e pelo público em termos lisonjeiros, que aqui se registam e se agradecem de todo o coração. [Ibidem, 240].

Nesta fase dos “forçados ócios de cena”⁵⁵¹, Blasco, que, desde cedo cultivava a escrita, colaborando também na imprensa⁵⁵², dedica-se ao primeiro livro de memórias, abordando os cerca de vinte anos de carreira de atriz, no qual se delineia por uma bitola acima da média, seja na inteligência, seja na proveniência social, cultura e educação, inclusivamente musical, que a habilita ao exercício no palco em várias línguas⁵⁵³, lhe permite a prossecução de uma carreira internacional, e, fora do palco, a actividade de

publicista. O “livro da cómica”⁵⁵⁴, como depois é apelidado, é o da *divette*, retratada numa juventude independente, descuidosa e caprichosa, figuração também de uma mulher “adiantada”⁵⁵⁵ para o seu tempo, assumindo comportamentos, inclusivamente amorosos, contrários à moralidade estabelecida, mormente, no tocante ao contingente feminino, com reflexos no meio pequeno e conservador onde se move, e cedo ganhando uma reputação de “boémia”⁵⁵⁶, “perdulária”⁵⁵⁷, “mulher fatal”⁵⁵⁸, “vaidosa”⁵⁵⁹, “orgulhosa”⁵⁶⁰, “exigente para com as empresas”⁵⁶¹ e inconstante no trabalho⁵⁶². Reputação que associa aos anos da juventude, mas que perdurará, e da qual se vai resgatando pela escrita nos volumes memorialísticos subsequentes. Blasco narra-se no alvo de reacções e no centro de incidentes, quer no meio teatral e entre colegas⁵⁶³, quer entre o público, ao qual não faltam apaixonados despeitados⁵⁶⁴. No primeiro volume, porém, o tom é ainda o da actriz triunfante, se bem que numa carreira “desajudada de protecções, [e] lutando contra intrigas, ódios e invejas”⁵⁶⁵.

Contra as expectativas publicitárias da memorialista – que afirma ter sido contratada para se apresentar no Rio de Janeiro, no Verão de 1908⁵⁶⁶, na sequência da publicação do primeiro volume –, em Portugal, a actriz permanece sem contrato: «Uma coisa nos surpreende e vem a ser que Mercedes Blasco não tenha, dado o êxito do seu livro, topado um empresário inteligente que a escrete.» [Brito Camacho, in: *A Luta* (13-01-1908), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 32]. Razão pela qual, no regresso da digressão ao Brasil, rumo a Paris. A bordo do Astúrias conhece o belga Remi Ghekiere, com quem vem a casar⁵⁶⁷. Na capital francesa, é apresentada pelo jornalista aí radicado, Xavier de Carvalho⁵⁶⁸, a um círculo da “alta sociedade internacional”⁵⁶⁹, passando a ser solicitada para se apresentar em vários salões. Seguidamente, é contratada para o Casino de Paris, dando início à carreira na Europa⁵⁷⁰ que terminou em 1914, com o advento da Primeira Grande Guerra. Entre 1909 e 1914, apresenta-se com companhias francesas⁵⁷¹ e belgas⁵⁷², em França (Paris⁵⁷³, mas também no leste⁵⁷⁴), Inglaterra (Londres⁵⁷⁵), Bélgica⁵⁷⁶ (Liège⁵⁷⁷, Bruxelas⁵⁷⁸), Holanda⁵⁷⁹, Alemanha (Colónia⁵⁸⁰), e Itália (Roma⁵⁸¹, Génova⁵⁸², Milão⁵⁸³). Primeiramente, num repertório de variedades, composto de um número cosmopolita⁵⁸⁴ e de canções francesas, onde se desempenha como *danseuse-chanteuse*⁵⁸⁵; e, numa segunda instância, num repertório de opereta, “contratada como primeira actriz da companhia”⁵⁸⁶ e “paga como uma das mais caras estrelas francesas”⁵⁸⁷, chegando a ser ensaiada pelo famoso compositor Charles Lecocq⁵⁸⁸, na opereta *Le jour et la nuit*⁵⁸⁹, em que desempenha o papel de Manola⁵⁹⁰.

Blasco regressará a Portugal em 1919, após uma década de ausência e fixação de residência em Liège, na Bélgica. No segundo livro de memórias, *Vagabunda* (1920), o tom é ainda heroico, positivando as vicissitudes passadas como actriz na sua terra natal, afinal, a catapulta da carreira literária e da carreira teatral na Europa, que resgata: «(...) a minha actuação nos palcos da Europa foi uma coisa muito séria, não foi um conto do vigário.» [BLASCO 1937: 24]; deixando indícios de que esta terá provocado um certo despeito no meio: «A notícia do teu contrato de Londres danou muita gente. Mesmo o Celestino.» [carta de Paulo Brito (João do Rio), s.d., apud: BLASCO 1937: 148]. Na Bélgica, centro de operações da Grande Guerra, destaca a recusa de trabalhar como actriz para os soldados alemães, provento seguro que troca pela docência na escola de Matemáticas e Línguas que funda em Liège com o marido, mas cujo rendimento “só [lhes] dava para não morrer à fome”⁵⁹¹, radicando nesta opção o falecimento do filho primogénito doente⁵⁹², e deixando já entrever o “pano de boca da [sua] tragédia”⁵⁹³. Salienta, ainda, a circunstância de se ter voluntariado como enfermeira e, nesta qualidade, ter dado assistência, após o armistício, aos prisioneiros portugueses feridos. Cumprindo a continuação da escrita das memórias fins também publicitários, já que o seu nome se afigura esquecido – a avaliar pela hesitação do editor quanto à publicação do segundo volume (“pois razão não tínhamos para o aceitar ou registar”⁵⁹⁴) –, a expectativa é a da integração no meio teatral.

De facto, na sequência da publicação de *Vagabunda*, o senador Júlio Ribeiro propõe ao parlamento um projecto-lei, aprovado em 1920⁵⁹⁵, com vista à integração da actriz no Teatro Nacional, processo largamente publicitado nos jornais, colhendo Blasco o apoio da imprensa onde passa a colaborar com maior assiduidade⁵⁹⁶. Entre os argumentos da aprovação do projecto-lei refere-se-lhe a carreira teatral internacional, a carreira de escritora e a contribuição na Grande Guerra, aspectos em que é destacada entre as mulheres portuguesas do seu tempo:

(...) uma portuguesa que se destaca pela inteligência, pelo saber, pela arte e pelo amor da pátria, entre as mulheres portuguesas.

Mercedes Blasco é a actriz aplaudida pelas mais exigentes plateias da Europa; é a escritora elegante e cultíssima; é a heroína que na guerra cumpre gloriosamente o seu dever. [Comissão de Instrução do Senado, s.d., apud: BLASCO 1924: 34-36].

O terceiro volume, *Desventurada* (1924), dá início à fase da “Mercedes trágica”⁵⁹⁷, narrando as resistências feitas à integração no Teatro Nacional, a privação económica e a luta pela sobrevivência do último filho doente que vem a falecer em Lisboa⁵⁹⁸ – três circunstâncias com relação directa para a memorialista, já que o teatro era onde poderia ganhar os rendimentos suficientes, que não auferia como escritora e jornalista, à desejada protecção filial⁵⁹⁹. Apesar das diligências acima referidas, o projecto-lei só é publicado e aplicado passados dois anos, em 1922, na sequência de uma campanha jornalística a favor de Blasco por ocasião do agravamento da doença do filho⁶⁰⁰, porém, nunca chegando a ser convocada para trabalhar com a sociedade artística do Teatro Nacional⁶⁰¹, vem a perder, mais tarde, o estatuto de societária e o direito à reforma. O projecto-lei não previra a categoria em que seria integrada, nem estabeleceria um prazo para a referida integração. Circunstâncias que, no seu todo, a memorialista entende como resistências atribuídas quer a elementos do poder executivo⁶⁰² (no atraso da aplicação da lei), quer a colegas. Embora conceda que a responsabilidade do “ostracismo”⁶⁰³, a que se considera votada, não partisse de todos os societários⁶⁰⁴, o resultado foi o de “nunca consentir[e]m que aparecesse no palco, para mostrar se era digna ou não da distinção recebida”⁶⁰⁵. Um artigo de *Os sports*, não assinado, mas cuja página teatral é dirigida por Álvaro Lima, não lhe negava talento, mas manifestava-se contra a integração da actriz no Teatro Nacional “por ser estrela de opereta”⁶⁰⁶. Argumento que refuta com o exemplo de actores de declamação que se iniciaram no género musicado, quer em França quer em Portugal, avançando os nomes de Augusta Cordeiro, Ângela Pinto, Palmira Bastos e Ilda Stichini, e apontado as incursões de Brasão e José Ricardo⁶⁰⁷. Neste sentido, atribui ao seu percurso a influência das circunstâncias e refere as observações feitas por João Rosa e Marcelino Mesquita às suas qualidades de dicção, aconselhando-a a dedicar-se ao teatro declamado, concluindo que um artista se revela em qualquer género:

Porque foi o drama a minha vocação desde criança.

Se me apresentei na opereta é porque só um teatro de opereta estava aberto, quando fugi de casa de meus pais para satisfazer a minha paixão pela cena.

Depois, como diziam que eu tinha plástica e voz para esse género, fui ficando. Mas João Rosa já, na *Miss Helyett*, notara as minhas qualidades de dicção, incitando-me a abandonar o género musicado.

O mesmo me aconselhou Marcelino Mesquita, quando representei a sua peça,
O tirano da bela Urraca.

Além disso, tenho alguns anos de prática em palcos franceses, o que é muito.

A opereta! Mas um *couplet* basta para desvendar a alma de um artista.

[BLASCO 1924: 51].

A actriz não põe de parte, contudo, o teatro musicado, chegando a pensar em José Loureiro como o empresário que a poderia “lançar de novo no teatro”⁶⁰⁸. Mas, também no meio musicado, pautado pela concorrência e atravessando um período de grandes mudanças verificadas na massiva exploração do teatro de revista, o contexto não se apresenta favorável a uma *divette* e cançonetista finissecular, ausente durante dez anos dos palcos portugueses, e quinquagenária. A situação de Blasco é comparada à de Cinira Polónio, cujo reaparecimento, por esta altura, se fazia “num teatro de primeira categoria, ao lado de artistas de mérito consagrado”, contraste demonstrativo da “indiferença” para com Blasco e “simultaneamente uma injustiça e ingratidão”⁶⁰⁹. Outra tentativa gorada de aceder ao palco, a realização de uma récita em benefício da actriz, é ainda associada à má-vontade que encontra no meio teatral, apesar do apoio da imprensa e, mesmo de figuras políticas de influência, inclusivamente, do então Presidente da República:

Como o meu Marcelo estivesse cada vez mais doente e mais precisasse de cuidados, que os meus lucros de jornalista e escritora não poderiam dar-lhe, pensou-se em realizar uma festa em meu benefício.

A ideia foi até sugerida ao Século pelo Dr. António José de Almeida, que mandou chamar a sua casa um redactor desse jornal.

Mas, ao pedir novas dessa iniciativa, disse-me alguém que os meus colegas não veriam com bons olhos tal homenagem.

Admiradíssima de que uma classe sempre pronta a entrar em representações de caridade se recusasse a colaborar num acto de justiça, foi-me respondido: “- É que a Mercedes passou da craveira habitual e não lho perdoam!”

Fiquei estarrecida. Alguém que passa da craveira honra uma classe, ou não existe lógica, e mais forte razão para ajudar esse alguém na desgraça.

Aqui, um nome desafia a minha pena. ... mas resisto. Vence o meu anjo bom.

Ainda outra criatura, para travar a generosa ideia, alegou que não se podia fazer a festa porque pareceria imitação de um outro jornal que há pouco havia prestado essa homenagem a uma actriz.

Outro nome me apraz deixar no tinteiro. Tanto mais que esse já não é deste mundo. E, assim, por duas considerações fraquíssimas e ridículas, se deixa de socorrer uma pobre mulher vinda dos horrores da guerra, tendo cumprido o seu dever. [BLASCO 1937: 34-35].

Blasco narra-se, assim, alvo do abandono de um meio quando mais dele precisa, ao vir de uma guerra, sozinha⁶¹⁰, depauperada, combalida, com uma criança doente, vivendo de ajudas, como seja a pensão atribuída pelo Governo Civil de Lisboa, em 1922⁶¹¹, mas que, recusando-se à humilhação⁶¹², aparenta um bem-estar que não tem⁶¹³. Acresce o impulso que dá, neste período, à actividade de publicista, na qual é bem-sucedida, em confronto ao acolhimento que tem no meio teatral: «Eles a esconderem-me e os meu livros a lançarem o meu nome aos quatro ventos, nas montras e nos jornais.» [BLASCO 1937: 79]; circunstância, no entanto, passível de criar a falsa imagem de uma independência económica. Além do mais, entre a classe, a primeira a publicar memórias no século XX, antes mesmo de actores celebrados, referindo um percurso no teatro musicado em que não esconde comportamentos considerados libertários, retrato também dos bastidores, de uma época, e do ambiente social que lhe corresponde⁶¹⁴, com lugar, por vezes, à denúncia, Blasco não deixa de sugerir o poder da escrita na causa de temores e de melindres entre a classe teatral⁶¹⁵. Em resumo, retrata-se uma atriz maldita, que, apta para o palco, se vê sistematicamente fora dele⁶¹⁶:

Quantas vezes eu entrava num café sem ter comido, a entreter o estômago impaciente com uns golos desse estimulante enganador...

Ah! Se toda aquela gente soubesse da minha desgraça, como viria depressa em meu auxílio.

Mas esses não podiam supô-lo, vendo-me estoicamente a sorrir, e os empresários, por esse egoísmo que passa de uns a outros, como tara hereditária, continuavam a não reparar em mim.

Eu não podia oferecer-me claramente, compreende-se.

Mas insinuava que, se precisassem de mim, estaria pronta. E alguns – para quê citar nomes, basta-lhes a consciência – replicavam com um sorriso ambíguo:

“- Pois sim, deixe estar, não me esqueço.”.

Os felizes!... Como são injustos, bárbaros, até!

Quando ia a um espectáculo, era para mim um tormento, ver os meus colegas em cena, a sentir-me cheia de vida, apesar de tudo, cheia de vontade de trabalhar, de

criar, de fazer arte, achando-me reduzida à condição de simples espectadora.
[BLASCO 1924: 56-57].

O quarto volume de memórias, publicado após um interregno de treze anos, sob o sugestivo título *Enjeitada* (1937), é aquele em que Blasco dá claramente azo a uma exaltação de si própria nos percursos de atriz e de escritora, para os quais reclama o pioneirismo da introdução de novos comportamentos que vieram, depois, a ser seguidos. Deste modo, descreve-se a introdutora do fado nos palcos, quer portugueses quer estrangeiros, com a particularidade de se acompanhar à guitarra; a primeira artista do seu tempo com uma carreira no estrangeiro, onde é também a primeira atriz poliglota, percursora, como *chanteuse*, de uma atenção à dicção que não se deixa suplantar pela música; a primeira artista a gravar discos de fado, também lá fora; e, nos palcos portugueses, a primeira a apresentar o nu artístico, igualmente cultora de uma sensualidade artística (“o que hoje chamam *sex-appeal*”⁶¹⁷), convocando para cena modas *à outrance* – o cabelo curto e pintado –, e novidades, como a ciclista em cena. No campo da literatura, reclama uma popularidade “nunca atingida por nenhuma mulher portuguesa”⁶¹⁸, bem como a introdução nos jornais diários da “crónica rápida” e, nas revistas e livros, da “novela curta”, “merecendo, mesmo da imprensa brasileira, os maiores encómios”⁶¹⁹. Também como cidadã, reivindicar-se-á merecedora de uma condecoração pelos serviços prestados na Grande Guerra.

Exaltação que a própria admitirá contígua ao medo do desalento⁶²⁰, e com a qual conviverão as imagens da “mulher-mártir” e da “mãe sem filhos”, investindo a tragédia pessoal da perda destes últimos de uma contundência sacrificial, humanitária e patriótica:

(...) uma mulher que se sacrificou durante a guerra, pelo bom nome do seu país, a ponto de deixar tuberculizar os seus dois filhos, pela miséria a que voluntariamente se submeteu para não divertir, como artista, o exército invasor da Bélgica e que abandonou o seu lar para servir de enfermeira e de ambulanceira[sic] aos seus soldados. [BLASCO 1937: 8].

Enjeitada é ainda o relato da negação do reconhecimento público da memorialista. No teatro, refere todo o processo como societária do Teatro Nacional, que culminará, em 1936, com a perda do direito à reforma; e, por volta de 1932, tenta uma incursão neste meio na qualidade de dramaturga, com *Sua Majestade, o amor!* – mais tarde, publicado

sob o título, *Uma mulher, um beijo, uma traição* –, peça proposta por carta à actriz não nomeada⁶²¹, que, com o marido, forma um “casal de artistas empresários”⁶²², contudo, sem resposta. Este episódio, bem como a carta transcrita na íntegra, na qual, o tom emocional atinge o cúmulo, é o maior indício, quanto a nós, do estado psicológico da signatária mediante a perda jamais ultrapassada dos filhos⁶²³. No campo da literatura, em 1935, projecta concorrer a um prémio literário, porém, dissuadida, avançando-se como obstáculo a reputação associada aos anos de jovem *divette*⁶²⁴. Por este tempo, já com Salazar na presidência, uma tal reputação, bem como as ligações de Blasco a figuras de proa da Primeira República adversas à ditadura, não lhe seriam favoráveis, denunciando, não só o encerramento de alguns títulos de imprensa, nos quais colaborava – com repercussão nos rendimentos próprios –, mas ainda, à semelhança de Pinheiro, uma campanha de afastamento e de silêncio à volta do seu nome de publicista⁶²⁵, isto, apesar de professa simpatizante de Salazar e da posterior denegação da imagem associada às memórias da “cómica”:

Que vale a garotice de uma rapariga atirada para a vida sem preparação para resistir ao chamado das suas loucuras, ao lado da mulher-mártir, da mãe sem filhos, da cidadã que, num momento trágico, pôs a sua pátria acima do bem-estar e da tranquilidade? [BLASCO 1937: 119];

Prefiro ser a mãe amantíssima que não esquece o respeito que deve ao amor que diviniza e redime a mulher, a ser a heroína de escândalo e de ostentação que deslumbra a turba com o esplendor do seu viver. [BLASCO 1937: 121-122].

Também como cidadã, a esperada condecoração e respectiva festa de homenagem, a ser organizada pel’*O Século*, entre 1922 e 1923, não terão lugar: «E mais uma vez gorou a projectada festa, não sei se por intrigas, se por falta de pulso dos seus organizadores.» [BLASCO 1937: 43];

Seria mais a homenagem à portuguesa que se sacrificara na guerra do que à actriz e escritora. Isto mesmo por desejo meu, porque eu queria que esse acto fosse um bálsamo para as minhas mágoas e não a satisfação de uma vaidade que a desventura há muito a invalidara.

A comissão seria composta de artistas, escritores, e antigos combatentes da Grande Guerra, e nessa noite o Presidente da República lançar-me ia ao pescoço o colar da Torre e Espada.

Alguns zoilos dirão: “- Então era caso para tão alta distinção?”.

E eu, em consciência, respondo-lhes que me julgo absolutamente digna dessa recompensa, como qualquer valente e brioso militar.

Não usei espingarda, nem metralhadora, mas combati com a alma, o que representa maior esforço e coragem.

Eram desta opinião esse altíssimo espírito que se chamou António José de Almeida e o ilustre oficial Fernando Frieiras⁶²⁶ que me disseram que talvez um soldado não fizesse o que eu fiz. [BLASCO 1937: 35].

Filiado no género memorialístico, o quinto e último volume é já o *Diário de uma escriba* (1938), embora com menções ao teatro e ao meio teatral da actualidade: «Hoje deu-me para falar de teatro. É verdade que não me posso desinteressar dele completamente, e tenho sempre muito prazer em fazer justiça aos meus colegas que a merecem.» [BLASCO 1938: 126]. Nele, retrata-se avessa à vida social⁶²⁷, chegando a renegar a opção pelo teatro, pela escrita, e mesmo, pelo desejo de reconhecimento ou de notoriedade, afinal, “ciladas” à felicidade que poderia ter encontrado numa vida anónima de mulher casada e com filhos:

Também eu tinha um namorado, também eu podia ter hoje um lar, podia ser hoje uma pobre desconhecida, mas feliz, na tranquilidade da sua casinha, entre o seu marido e os seus filhos, em vez desta desdita, que foi o meu quinhão, aureolada pela glória.

Mas não tive quem me aconselhasse quantas ciladas se escondem numa noite de triunfo. Quantas dores é preciso roer, para escrever uma página que emocione a multidão e a faça parar e guardar em sua memória o nosso nome.

Só achei quem me animasse a dar vulto às minhas loucas aspirações, quem me ajudasse a desertar do carinho dos meus pais, para fazer frente a incertezas e obstáculos, que logo começaram surgindo a cada passo andado.

(...).

Aquele lado de triunfo que encandeava escondia-me tudo o que a sorte me reservava para eu ser feliz: uma vida calma, onde só havia amor, numa união abençoada por Deus. [BLASCO 1938: 130-131].

A insatisfação e a constante procura de outros modos de ser, a mesma ânsia que a levou ao desafio de comportamentos associados ao género feminino (principalmente no âmbito da sua classe social), à carreira no teatro (depois, internacional), à incursão na escrita, à resistência e ao voluntariado (durante a guerra) e, por fim, à exaltação da mulher exclusivamente votada à família, é o que liga, a nosso ver, a “Mercedes cómica” à “Mercedes ‘trágica’”.

Da actriz, que se sentiu impedida de exercer a profissão, fica a ferida que a reposição de um dos sucessos do repertório próprio, *O Brasileiro Pancrácio*⁶²⁸, revela não cicatrizada; circunstância em que é visível o carácter poliédrico da memória e a indelével ligação da vida profissional e pessoal:

Representa-se hoje no Variedades *O brasileiro Pancrácio*.

Desde que vi, pela primeira vez anunciada esta *reprise*, comecei a andar inquieta. Parecia-me uma profanação.

Não pela peça, nem pelos actores que iam desempenhá-la, que com certeza se saíam muito bem do seu cometimento, mas pelo tempo que me recordava.

Fez-se a *reprise* da *Mascotte*⁶²⁹, opereta que foi a minha coroa de glória em Lisboa e em palcos estrangeiros, e não me causou tanta impressão.

Mas o *Brasileiro Pancrácio* encerra em si tais recordações, que se prendem de um modo geral à vida portuguesa, e muito especialmente à minha vida, que eu não podia deixar de me perturbar. [BLASCO 1938: 79-80];

Tenho dado de cara com muitos perigos, tenho sofrido calada e estoica muitas dores, mas não podia ver na minha frente o fantasma do meu passado – esse passado que não tinha ainda marcas de amargura, quando nem supunha que viesse a ser mãe um dia, que viesse a debruçar-me sobre o caixão dos meus filhos mortos...

Não podia encarar esse fantasma, sem tremer de medo, sem que os soluços me afogassem de mágoa, por tanto sonho que me agitou, por tanta ilusão que perdi.

Eu podia lá ver o *Brasileiro Pancrácio*!

Enquanto a peça esteve em cena, eu não vivia sossegada, eu não dormia, sacudida por mil recordações, com a alma crivada de saudades que nela tinham adormecido e agora acordavam enraivecidas. Eu podia lá! [BLASCO 1938: 83-84].



Retrato 9 – Retrato do actor Carlos Leal.

Fotografia de Silva Nogueira, s.d.

Carlos Leal

(Lisboa, 17/12/1878 – ?/?/1964)

Carlos Leal, radica a apetência pelo teatro na experiência de espectador, na idade jovem adulta. Terminado o liceu, e levando uma vida indecisa e ociosa de boémio, a família, que explora um hotel no centro de Lisboa, intima-o a trabalhar. Pondo de parte actividades que não o satisfaziam, nem correspondiam ao “*chiquet* dos seus companheiros de estúrdia”⁶³⁰, projecta-se um artista. A ideia inicial de ser pintor, embate na falta de formação (“com vocação, mas sem noções de Belas-Artes”⁶³¹), e leva-o a aprendiz de gravador, actividade, que, no entanto, não preencheu o desígnio artístico, levando-o a despir a *blouse* de linho do referido ofício e a envergar o fraque. E é precisamente ao vestir o fraque que, numa evocação da experiência como espectador, tem uma visão dos galãs do Ginásio que descobre, afinal, invejar. O interesse pelo teatro é narrado como uma revelação súbita, uma espécie de epifania. Passa então a frequentar os teatros do Ginásio e da Trindade, bem como o Largo do Chiado, local de passagem dos actores profissionais – inclusivamente numa procura activa de estabelecimento de relações –, e integra os círculos de teatro de amadores onde aprende as primeiras noções com César da Rocha. O primeiro desempenho é na personagem de Actor, coincidência auspiciosa entre desejo, sonho, realidade e ficção, da qual realça a composição externa e caracterização do que se entendia ser o tipo correspondente – o investimento na *toilette* quer na cena quer fora dela, uma das características do memorialista, desde cedo validado pelos seus pares como promissor. Dos teatrinhos de família, passa então aos palcos dos amadores mais prestigiados, primeiro, no Grupo Dramático Raimundo Queirós (Largo do Jardim do Regedor) e deste para o Teatro das Trinas, onde foi visto pelo actor Taborda, tinha então 16 anos⁶³², merecendo a atenção deste: «(...) dignara-se sorrir e dizer-me afavelmente que eu tinha *jeiteira*.» [LEAL 1920: 22]; validação corroborada pelos semanários da especialidade, nos quais tem honras de publicação do retrato. A vontade pelo teatro é também expressa pelo contraste entre o sofrível estudante do liceu – «Estudante que pouco estudava, ia fazendo exames e “meios-exames” (...)» [LEAL 1920: 15] – e o aplicado amador de teatro na decoração dos papéis para a cena. Para trás, ficava o plano, quiçá, mais familiar que pessoal, de estudar para oficial da armada⁶³³:

Despi a *blouse* de linho côr de grão e enverguei o *frak*. Então o espelho disse-me qualquer coisa que me fez invejar os *fraks* dos galãs do Ginásio, onde eu os

admirava em noites de benefício, mercê da benevolência dos contratadores que trocavam cadeiras a pataco. Foi por este baixo preço que me apaixonei pelo teatro, pelas facécias do Vale, pela graça do Marcelino, pela alegria jamais igualada do pobre Telmo, pela *coquetterie* da Judith, (...). [LEAL 1920: 17-18];

Levei nisto – vagueando e pensando de dia, como um judeu errante – indo à noite ao Ginásio de preferência, às vezes à Trindade (...). (...) Assim fui parar à praga dos amadores dramáticos. Com que entusiasmo decorava os papéis!

Estreei na comédia *Simplicio, Castanha & C^a*⁶³⁴, fazendo o Actor. Caracterizar-me de actor *duas vezes*, o meu ideal logo de início: representar e exteriorizar-me de actor! Cabeleira farta, olhos rasgados, afiambrado na toilette: *Lavallière* à Daudet, monóculo petulante, chapéu mole bem *négligé* – um tipão! Dava-me então as primeiras noções de teatro o imortal César da Rocha, e prometia – diziam-me. Outras peças representámos num teatrinho de família, à Travessa do Enviado de Inglaterra. Passei depois aos palcos mais vastos dos amadores consagrados. Caracterizava-me regularmente, já via o meu retrato nos semanários da especialidade, estava, enfim, no curso preparatório: caminhava para o teatro.

Impelido pela Intuição da Arte, rondava os teatros para ver como os actores *de verdad* entravam, admirando a boémia inigualável do Joaquim Silva, que era o mais simpático artista daqueles tempos. Já conhecia o Venâncio, que acabara de sair diplomado da escola dos amadores, o Álvaro Cabral, que era o *cabaretier* espirituoso da época, o Henrique Alves, *enfant gaté* do Teatro de D. Maria II, o Augusto Pina, e – à porta da Tabacaria Estrela Polar, ao Chiado – eu via, radiante, passar as gentes de teatro, cumprimentando-as, orgulhoso de conhecê-las. [1920: 18-19].

Do namoro ao teatro, segue-se a decisão pela carreira teatral: «Uma tarde, atacadíssimo de nostalgia, sentado num banco da Avenida, tomei a resolução de entrar definitivamente para o teatro.» [LEAL 1920: 19]. Na entrada para o meio profissional, Leal refere o recurso a figuras de prestígio da burguesia lisboeta, à qual a sua família pertence. É com uma carta de recomendação do industrial Grandella que se apresenta ao empresário Salvador Marques, então, no Teatro da Rua dos Condes, onde se ensaiava a revista *Zás-trás*, e na qual lhe são distribuídas “umas rábulas insignificantiíssimas”⁶³⁵. Apesar disso, o memorialista revela-se-nos tímido entre profissionais (“muito envergonhado”⁶³⁶), primeiro contacto que é também o primeiro obstáculo: «(...) o Salvador, pai, declarava-me que não ouvia a minha declamação... e tirava-me os papéis./ Oh! Decepção!... Invadiu-me uma tristeza... Chorei! [LEAL 1920: 19]. Surge, no

entanto, uma nova oportunidade pelo convite dos actores Francisco Santos⁶³⁷ e Prata⁶³⁸, que, em sociedade artística, se apresentavam no Verão de 1895, no T. do Príncipe Real. Ultrapassando com sucesso a praxe dos caloiros – ao recusar adiantar dinheiro que aqueles lhe pediam – distribuem-lhe “uns papelitos janotas”⁶³⁹ num espectáculo composto pela revista *Festas do Centenário de Santo António*⁶⁴⁰ e pela opereta *Intrigas no Bairro*⁶⁴¹. Porém, à semelhança de Pinheiro, o lançamento profissional de Leal é gorado: o espectáculo “caiu” após quatro noites, dissolvendo-se a sociedade por falta de recursos financeiros – ocorrência não incomum em Lisboa, na época estival: «(...) estava outra vez para estrear definitivamente, quase que *sem uso*, como se fora lavadinho e enxuto!» [LEAL 1920: 21].

Prova da vocação do sujeito é a persistência e não desfalecimento perante a adversidade, até mesmo porque, na sequência da primeira tentativa, foi “logo procurado pelos actores distintos para frequentar o café Suíço – conchego de palestra dos artistas da época”⁶⁴² –, o que quase equivalia a um lançamento no meio. Leal reinicia as diligências para uma mais auspiciosa estreia junto de Taborda, a quem leva uma carta de recomendação de um amigo do prestigiado actor, ourives da Rua do Ouro. Taborda, por sua vez, recomendá-lo-á ao actor Vale, então no T. da Trindade, não só por escrito, como de viva voz, o que distingue logo o candidato entre os muitos pretendentes que então se apresentavam. De notar que, também fora do palco, o aspirante a actor se caracteriza com os sinais da classe, desde a “pose” à cara rapada – contrária à moda masculina da época, mas, necessária para assumir as caracterizações de cena:

Sentia-me actor... Tomava *pose*, escanhoava-me a preceito e, como havia captado as simpatias de alguns artistas distintos, estava lançado. Não havia tempo a perder, a D. Actividade travou-me o braço e levou-me à Rua dos Calafates, 76. Era a moradia do Eremitão, do meu Deus, do imortal Taborda que me vira numa récita de amadores no teatrinho das Trinas, à Lapa, onde fora também honrar a assistência com um dos seus monólogos. Nessa noite – o bom velhote – dignara-se sorrir e dizer-me afavelmente que eu tinha jeiteira...

Não me tendo esquecido a frase lisonjeira, diligenciei recordar-lha no momento propício, ao mesmo tempo que lhe entregava uma carta-introdutora de um amigo seu, ourives na rua do Ouro. Então, o ilustre herói do *Médico à força* sorriu-me carinhosamente por entre os torcicolos das linhas do seu rosto expressivo, e deu-me um cartão de visita para o seu colega José António do Vale, então no Teatro da Trindade.

(...).

(...). Decididamente, estava com sorte. Foi o próprio Vale que veio ter ao meu encontro, buscando-me entre a chusma de pretendentes que lá estava.

É que o Taborda já havia falado, pessoalmente, de mim (...). [LEAL 1920: 22-23].

Leal estreia-se no T. da Trindade em Julho de 1896, na revista de Eduardo Schwalbach, *Retalhos de Lisboa*, com uma sociedade de artistas dirigida por Vale, e onde pontuam, além do ensaiador, Lucinda do Carmo, Cinira Polónio, Mercedes Blasco, Jesuína (Chaby), Beatriz Rente, Joaquim de Almeida, Alfredo Santos, Alexandre de Azevedo, Pedro Cabral, entre outros. Desde logo, encontra um protector de respeito, o actor Queirós, contemporâneo de Isidoro: «Arranjei logo um grande amigo que me chamava para junto de si – o *Pai* Queirós.» [LEAL 1920: 23]. É com esta companhia que segue para o D. Amélia e, depois, para a Rua dos Condes, onde permanece até à época de 1901/1902, já reconhecido pelo trabalho neste teatro e desempenhando-se num repertório misto de comédia, opereta e revista: «Acompanhei-os sempre, assistindo às múltiplas evoluções do elenco, que era o mais popular e simpático, progredindo sempre de comum acordo com as minhas forças, e já conhecido pelo *Leal da Rua dos Condes*.» [LEAL 1920: 25]. Na primeira tournée à província, em 1897, figura já numa sociedade maioritariamente formada por actores do Teatro Nacional, nomeando Augusto Antunes, Luís Pinto, Álvaro Cabral, Henrique Alves, Carolina Falco, Maria Pia, Bayard e Carlos de Lacerda. E no Verão seguinte (1898), apresenta-se com Lucinda Simões, no T. D. Amélia, com cuja companhia percorreu também várias localidades⁶⁴³.

A partir de 1903, integra a companhia do Teatro do Ginásio, apresentando-se num repertório de comédia ao lado de Cardoso, Telmo Larcher, Bárbara Volckart e outros. No mesmo ano, assinala a primeira de muitas *tournées* ao Brasil – país onde, na segunda década do século XX, terá um bom acolhimento – acompanhado de Pinto Costa, João Lopes, Pato Moniz e Adélia Pereira, com apresentações no Rio de Janeiro, Porto Alegre e Pelotas, entre as menções feitas⁶⁴⁴. Em 1906, trabalha numa companhia de digressão pelo país – a Companhia Dramática de Lisboa –, desempenhando-se num repertório de comédia e drama, a exemplo de *Frei Luís de Sousa* de A. Garrett e *A ceia dos cardeais* de Júlio Dantas. Mas é ao género musicado que vinculará um dos primeiros sucessos, em 1907, no Teatro do Príncipe Real, com *Ó da guarda!*⁶⁴⁵, revista em que se desempenha no *Compère* – figura em que se especializará –, e que, só em Lisboa, deu mais de trezentas

apresentações, revelando o “engenho-bufo” de Nascimento Fernandes e dando início à popularidade da fadista-atriz Júlia Mendes⁶⁴⁶. Em 1909, apresenta-se no Avenida, retendo desta fase, o desempenho no Custódia d’*A Severa*, opereta de André Brun, com música de Filipe Duarte, adaptada do original de Júlio Dantas⁶⁴⁷; passa, no mesmo ano, para o Trindade, explorado por Afonso Taveira com um repertório de opereta vienense (*Viúva alegre* e *Sonho de Valsa*)⁶⁴⁸. Em 1910, de volta ao T. do Príncipe Real, explorado por Luís Ruas, é de novo o *Compère* na revista *Sol e sombra*⁶⁴⁹; ano em que assinala a terceira digressão ao Brasil na Companhia de Afonso Taveira⁶⁵⁰. A este país regressará em 1911, com a companhia do renomeado Teatro Apolo e onde permaneceu até 1912, apresentando-se no Rio de Janeiro com a empresa de Pascoal Segreto, e levando à cena *Já te pinte!*⁶⁵¹, revista em dois actos na qual se estreia como autor, de parceria com Daniel Moreira, à qual se seguirão outras revistas que co-assina: *A bomba* (1911, com o autor brasileiro Cardoso de Meneses)⁶⁵²; *Braga por um canudo* (1913); *Aguenta aí!* (1913)⁶⁵³ e *De três assobios* (1914, em colaboração com Daniel Moreira), *No país do sol* (1915, com Avelino de Sousa)⁶⁵⁴ e *Pé de dança* (1921, idem)⁶⁵⁵. Nesta fase (1911/1912), trabalha com elencos brasileiros, entre os actores nomeados, Leopoldo Frois, que viria a merecer destaque na cena teatral daquele país⁶⁵⁶.

Acumulando um repertório musicado e declamado, neste último, desempenhando, no Príncipe Real, o Cardeal Ximenes de *A feiticeira* de V. Sardou, o Intendente da Polícia n’*A corte de Henrique III* de Dumas Pai, ou o Marquês de Vila Garcia de *O drama do povo* de Pinheiro Chagas⁶⁵⁷, Leal acabará por acompanhar o incremento da revista verificado a partir das duas primeiras décadas do século XX, tornando-se, como o próprio se define, um “revisteiro”⁶⁵⁸. A versatilidade no desempenho em ambos os géneros (declamado e musicado), ou em vários tipos de papéis, é uma das características apontadas ao actor, sobressaindo, contudo, o seu trabalho na função de *compère*, figura à qual, além das piadas de humor próprio e da contensão quanto ao exagero cómico, imprime um cunho de elegância e, simultaneamente, de extravagância, nos costumeiros padrões da moda masculina, em suma, cunhando-lhe um estilo ao qual não deixa de se referir em termos de os admiradores, nacionais e estrangeiros, o projectarem nos palcos ingleses ou franceses⁶⁵⁹:

Temo-lo hoje num galã, amanhã num centro cómico, no dia seguinte, num baixo-cómico (...). (...) ele adivinha, compõe a personagem e caracteriza-a como poucos. Carlos Leal tem ainda para mim uma grande superioridade (...): é nas revistas.

Os seus papéis são verdadeiras criações. Alegre, sabe dizer as cançonetas sem abusar da pimenta com que são cozinhadas, endoidece quando é preciso, faz ginástica, arranja de sua casa disparates a que não se pode resistir, apresenta fatos estapafúrdios, chapéus únicos! Muito apreciável a forma como conduz os números de música, procurando que nenhum se torne monótono, mercê, algumas vezes, da sua constante movimentação (...). [Um cronista citado por LEAL 1920: 84];

“Vai tu para Londres, onde, certamente, as tuas qualidades de artista – vistas com os olhos benevolentes de Ferreira de Almeida [diplomata e publicista] – te darão bons proventos, por isso que o teu género de trabalho se adapta perfeitamente ao gosto da plateia inglesa”.

Coisa curiosa! Já o deputado francês, Mr. Gilbert Planche, que teve ocasião de ver-me representar no Éden, insistira igualmente comigo para que fosse trabalhar para a França, onde – dizia ele – os meus processos agradariam. Chegou mesmo (...) a querer interessar-se pela minha colocação no palco francês.» [LEAL 1920: 83].

Processos e estilo que Leal refere também inspirados no modelo francês, referindo a viagem a Paris, no Verão de 1911, onde frequenta a Comédie e os teatros Antoine, Porte Saint-Martin, Réjane, e Grand-Guignol, mas, principalmente, os palcos dedicados à opereta – Variétés, Apolo, Vaudeville – e, lá como cá, à “doentia” revista – Folies-Bergère, Moulin Rouge, Alcazar, Femina, Marigny, Ambassadeur: «Tendo-me servido de grande ensinamento a viagem que fiz a França, depois do que procurei corrigir defeitos, isto é, diminuir os que tenho. Do muito que lá vi, algo aproveitei para algumas peças, nomeadamente, operetas e revistas.» [LEAL 1920: 85].

Em 1913, participa numa das revistas de maior sucesso, *O 31*⁶⁶⁰, não no elenco de estreia, mas no que se lhe seguiu, em Dezembro de 1913, no espectáculo de estreia do Teatro Nacional do Porto. Assinalado nos cartazes também à direcção artística, Leal dá corpo a um dos dois compères, O 17 – um polícia da província. É nesta revista que a cantatriz Maria Vitória interpreta *O fado do 31*, um êxito musical que “pôs em destaque”⁶⁶¹ o compositor Alves Coelho. A revista permanecerá em cena até 1917, contabilizando mais de duas mil (2000) apresentações⁶⁶². Sucesso referido pelo memorialista ao desgaste físico, igualmente metaforizado no guarda-roupa de cena, mas também, anímico, no anseio artístico por outros desafios. Em 1914, numa companhia que dirige, leva a mesma revista ao Brasil⁶⁶³, sendo que, em 1916, ainda fazia parte do elenco do espectáculo, explorado no novel Éden Teatro pelo empresário Teixeira Marques⁶⁶⁴.

(...) continuo a esperar o dia de amanhã (...) para vogar no teatro, se ele se moralizar e evoluir, realizando mais alguma coisa do que o famigerado 17 do 31, onde consumi o corpo, arrasando os pulmões e gastando por seis vezes meias solas nuns já históricos *chuços*, com o pomposo nome de botas, que comprei num sapateiro barato defronte do mercado do Bolhão. [LEAL 1920: 77-78].

A partir de 1915, num repertório misto entre o drama e a revista— a exemplo de *A ceia dos cardeais* de Júlio Dantas e de *Dominó*⁶⁶⁵ —, trabalha, no Éden Teatro com a empresa de Luís Galhardo, a quem se refere elogiosamente⁶⁶⁶ e com cuja companhia se apresenta no Brasil, em 1916. Sócio da ACAD desde os seus inícios⁶⁶⁷, Leal será um dos impulsionadores do sindicato que se lhe segue, a ACTT (1917-1926), ocupando o cargo de presidente⁶⁶⁸.

A mudança de década corresponde à mudança de empresário, na temporada de 1919/1920, contratado por António de Macedo para a companhia de declamação organizada por Augusto Pina no T. da Trindade — a Sociedade Teatral Ltd. (S.T.L.) —, porém, a fractura de um braço num acidente de automóvel, da qual só se recupera em meados do ano de 1920, impede o actor de participar no projecto⁶⁶⁹. Colaborará, porém, durante toda esta década com A. de Macedo num repertório, sobretudo, de revista, mas também de opereta, levado ao palco de vários espaços tutelados pelo referido empresário: Éden Teatro, Coliseu dos Recreios, Chiado Terrasse, Teatro Maria Vitória/Parque Mayer e Palácio Foz, e, inclusivamente, aos palcos do Porto e do Brasil, para onde segue, em 1920, com a Companhia de Revistas Carlos Leal. Nesta fase, acumula também a “direcção artística” de alguns espectáculos, a exemplo das operetas *O fado*⁶⁷⁰ e *O brasileiro Pancrácio*⁶⁷¹ (1923) e das revistas *Paz armada*⁶⁷² (1924) e *Charivari*⁶⁷³ (1929). Do repertório de revista, destaca *Tic-tac*⁶⁷⁴, e a incursão numa linguagem de circo, ideia lucrativa do referido empresário e seus colaboradores⁶⁷⁵, concretizada na proposta de um número de imitação da famosa parceria de *clowns*, Rico & Alex — interpretando Leal o palhaço Rico e Álvaro de Almeida, o pobre. Embora o referido intermédio, fora do género de ambos os actores, se traduzisse num êxito junto do público — o que, sublinha o memorialista, não aconteceu em semelhantes tentativas de outros actores —, esta incursão é narrada em termos de um desconforto, configurador de uma crise, não só de percurso, mas relativa aos próprios destinos da arte dramática; inflexão do mesmo modo criticada por um público de Leal que o associa à evolução da figura do *compère* de revista,

modificando-lhe a característica “apalhaçada”: «(...) com ele começaram a desaparecer as cabeleiras estapafúrdias, os narizes postiços e os fatos remendões dos "compères" para darem lugar a um animador do espectáculo, limpo e de cara lavada. (...)» [in: dossier nº 117 do Arquivo do TNDMII, processo Carlos Leal⁶⁷⁶]:

[Em cena, no Coliseu, na personagem de Rico, perante um público de “oito a dez mil pessoas”⁶⁷⁷]:

(...) assim, exóticos nos trajés que quase indecorosamente nos cobriam, e com as alvaiades e vermelhidões, destruidores da pele (...).

(...) os porteiros olhavam-me curiosamente, e os rapazes que vendem as coplas, os jornais e os programas, riam já alarvemente, naquele silêncio que, estranho, me envolvia...Acordo aos acordes do *forte* na orquestra, dos autênticos *clowns*, e, depois da voz do Álvaro, uma quente ovação reanima o meu espírito já de ouvido à escuta para enfiar pela plateia – não havia arena, estava coberta de vergonha –, apareci, deu-se luz à sala, fanhos[e]i uma mescla de espanhol-português-inglês, o idioma de Babel usado pelos *clowns*, uma salva de palmas acolhe-me entre estrepitosas gargalhadas – estava lançado o palhaço!...

E lá fui para o palco monossilabando disparates, asneiras sem nexos, vindas à cabeça, tudo repentino e sem o menor estudo, sempre a cumprimentar o público que é a única glória das nossas glórias de artistas. [LEAL 1923: 227-228];

E a consciência, chamando-me à responsabilidade, dizia-me: “Ó homem, então não foi com as tuas palhaçadas que se conseguiram alguns êxitos de bilheteira? As tuas piadas, bem [in]signe Leal, não andam por aí polvilhando a graça de certos êxitos marcantes?”.

E eu respondia à inconsciente consciência: Pois sim, mas foi como actor que fiz essas palhaçadas, e agora é como palhaço de *verdad* que tenho de as fazer, e isto é grave! Ibidem, 228];

E eu, sentindo naquela palhaçada um distraído Carnaval para o meu espírito doente, seguia para casa com o pensamento fixo nas palavras quase insultuosas do meu gorducho colega Otelo de Carvalho, quando me dissera no Rio de Janeiro: “- Fazes bem Carlos Leal, palhaçadas e saltos é o que eles querem!... Nós também vamos fazer o mesmo”. [Ibidem, 229];

[Citação de um artigo, não datado, de *A Manhã*]

Alguém afirmava ontem, em certo meio de teatro, que o facto de Carlos Leal e Álvaro de Almeida terem acedido a imitar dois *clowns* famosos, desempenhando alguns dos seus famosos intermédios, os desprestigiava na sua categoria de actores cómicos. Nada mais injusto. (...). (...). Mas, como ninguém se lembrou ainda de censurar ou considerar deprimente para um actor qualquer trabalho, por exagerado que seja, feito dentro de uma revista, que já de si é uma grande caricatura, segue-se que são absolutamente infundamentadas quaisquer críticas que se pretenda fazer, pelo facto apontado, aos dois felizes imitadores da melhor *pareja* de *clowns* ultimamente aplaudida nos circos da Europa. [Ibidem, 230-231].

A colaboração com António de Macedo não foi, a certa altura, pacífica, interrompendo-se nos finais da década de 1920. Neste sentido, evoca um tempo passado em que “não havia a Macedónia”, mas “empresários senhores”⁶⁷⁸, e embora elogie o supracitado como um lutador, “triunfador” e “hábil xadrezista”⁶⁷⁹, acrescenta: «(...) fazemos estes considerandos sem a mínima pretensão de alcançar de novo as boas graças do empresário. Nada, absolutamente nada queremos da sua pessoa, a quem, de resto, só desejamos o bem porque sempre foi com o bem que pagamos o mal que nos possam fazer.» [LEAL 194-: 296]. Em 1929, colabora com a empresa de José Clímaco, no Éden, e na Companhia Portuguesa de Revistas de Jorge Grave, no Politeama, que alternará, na década de 1930, com a Grande Companhia de Opereta, dirigida por Rosa Mateus, no Teatro Maria Vitória – Parque Mayer, bem como, com a Grande Companhia de Revista, em 1935, no Teatro da Trindade, explorado por José Loureiro. Elencos onde trabalha com Henrique Alves, Ema d’Oliveira, Estêvão Amarante, Nascimento Fernandes, Eugénio Salvador, Beatriz Costa, Irene Velez, Hortense Luz, só para referir os nomes mais sonantes. É ainda nesta década que assinala nas memórias a última digressão ao Brasil, em 1932⁶⁸⁰.

Na década de 1940, integra a Companhia do Teatro Variedades – Artistas Associados, colectivo que explora, em parceria com António de Macedo, o teatro do mesmo nome, no Parque Mayer, apresentando-se, também, no Teatro Apolo e no Teatro Avenida (com a Companhia do Teatro Avenida), em revistas e operetas dirigidas por Rosa Mateus, que, em meados da década, forma a Rosa Mateus Lda., empresa com a qual o actor trabalhará no Teatro Maria Vitória até ao final da carreira, no princípio dos anos cinquenta. Nestas duas últimas décadas, tem como colegas Vasco Santana, Hermínia Silva, Costinha, Laura Alves, Mirita Casimiro, Artur Semedo, José Viana, entre muitos

outros. A récita de despedida de Carlos Leal dá-se no Teatro Politeama, no dia 4 de Junho de 1952, com o espectáculo *O Clube dos Salsas*, evocativo da revista *O 31*, voltando o actor a desempenhar, O 17, que, não sendo o mais paradigmático dos *compères* criados pelo actor, foi certamente, o de maior sucesso. Além de actor e revistógrafo, apresenta-se ainda nas facetas de caricaturista e de publicista, assinando não só três volumes de memórias como artigos, quer em periódicos nacionais (sediados em Lisboa e no Porto)⁶⁸¹ quer em títulos da imprensa brasileira.

¹ «(...) meu pai (...) lembrou-se que tinha em casa quem só se interessava pelo teatro.» [SIMÕES 1922: 52].

² «(...) não dormia de noite a pensar no teatro, e durante o dia juntava os companheiros em roda do seu tear e contava-lhes os enredos das peças e as diversas sensações por que tinha passado.» [Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 27].

³ «(...) ser actor – (...) ideia fixa desde os Teatrinhos da Rua dos Fanqueiros (...).» [BRAZÃO 1925: 33].

⁴ «Já então eu começava a sentir uma “ânsia” enorme de me destacar, de “marcar” posição no Teatro.» [ABRANCHES 1947: 40].

⁵ «(...) pelo amor apaixonado e ardente votado a essa arte tão sublime (...).» [PINHEIRO 1924: 10].

«(...) avassaladora paixão que tão despoticamente havia tomado posse do meu ser e da minha vontade.» [BLASCO 1908: 27]. «Também eu fui arrastada para o tablado por uma paixão que me dominou desde criança (...).» [BLASCO 1920: Introdução].

⁶ «O palco atraía-me irresistivelmente, como um amante que me tivesse dado a beber um filtro misterioso capaz de insuflar-me nas veias uma paixão ardente.» [BLASCO 1908: 38-39]. «Começa nos primeiros pensamentos que me guiaram a uma vocação irresistível pelo teatro.» [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 7].

⁷ PINHEIRO 1924: 57.

⁸ BLASCO 1908: 38-39.

⁹ PINHEIRO 1924: 18.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 40.

¹² «O que eu não esperava [ver-se no teatro], receosa da grande oposição do meu pai.» [SIMÕES 1922: 50].

¹³ ROSA 1915: 50-55.

¹⁴ Estreia-se no papel de galã [BRASÃO 1925: 35-37].

¹⁵ Estreia-se “nos primeiros papéis” [BLASCO 1908: 43].

¹⁶ Júlio César Machado, apud: FERREIRA 1876: 143-145; SANTOS 1885: XV; ABRANCHES 1947: 40-41.

¹⁷ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 23-24.

¹⁸ É aprendiz do ofício de chapeleiro em 1839, ficando só ano e meio por incompatibilidade com o mestre, resolvendo abandonar o ofício em 1840 [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 24].

¹⁹ Dedicar-se ao ofício de tecelão da Fábrica de Xabregas, entre 1842 e 1846. [Ibidem, 17].

²⁰ Ibidem, 21.

²¹ Refere-se a Jérôme Paturot, personagem de dois romances de Louis Reybaud (1799-1879). Paturot é um idealista e um ingénuo que quer ultrapassar a barreira social, dando azo à sátira de costumes e de uma época.

²² Bailarico.

²³ «(...) o desejo que tinha de os frequentar era ardentíssimo.» [J.C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 28].

²⁴ Petimetre (do francês *petit-maître*) *adj. e subst. masculino*. Peralta; casquilho; peralvilho.

²⁵ Enquanto não escriturado o actor não é considerado profissional, muito embora se apresente em espectáculos de teatro profissional [Cf.: SIMÕES 1922: 61, 64].

- ²⁶ Referências não encontradas. Isidoro desempenha o papel de Lourenço.
- ²⁷ J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 39.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Paródia a *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti.
- ³¹ Entre as empresas que disputam o actor, refere-se, em 1856, o Teatro D. Maria II, proposta esta recusada por ter sido levado a suspeitar tratar-se do contrato para uma única época: «(...) o Sr. Isidoro participou isto [referindo-se à proposta do D. Maria] à sociedade do Ginásio e esta fez-lhe pensar que este interesse poderia ser só de um ano (...)» [J. C. Machado, apud: FERREIRA 1876: 41-42]; e, em 1857, o Teatro Variedades, cuja proposta o actor aceita.
- ³² Entre as peças com maior número de apresentações, *Santo António* (também intitulado *Grabriel e Lusbel ou o Taumaturgo* (1854), mistério em 4 actos de Brás Martins e música de Ângelo Frondoni, (113 apresentações) e *Juiz eleito* (1854), comédia de costumes em 1 acto de Luís António de Araújo (76 apresentações).
- ³³ Teatro Variedades é o nome para o antigo Teatro do Salitre, atribuído na época de 1857/1858 pela empresa que o explora [BASTOS 1908: 362-363; FERREIRA 1876: 168].
- ³⁴ Mágica de Francisco Palha e Joaquim Augusto de Oliveira.
- ³⁵ Imitação de Francisco Palha de *Le légataire universel* de Jean-François Regnard.
- ³⁶ «Ainda hoje os actores Maggiolly e António Pedro, por delicada modéstia, me dão a sério o tratamento de mestre.» [FERREIRA 1876: 51-52].
- ³⁷ *Por causa d'um algarismo*, comédia original em um acto de Luiz de Araújo Júnior.
- ³⁸ FERREIRA 1876: 72.
- ³⁹ Ibidem, 163.
- ⁴⁰ Duarte de Sá (1823 – 1876). Dramaturgo e director do Conservatório onde desenvolveu um método baseado nas teorias de Aristippe. Foi no teatrinho da sua Quinta do Pinheiro que Almeida Garrett apresentou pela primeira vez algumas das suas peças, entre elas, *Frei Luís de Sousa* [BASTOS 1908: 212].
- ⁴¹ «Foi nomeado ensaiador interino, que logo declarou não aceitar o lugar efectivo, por lho não permitir a saúde.» [BASTOS 1898: 595].
- ⁴² No original, *La famille Benoiton* (1866), comédia em 5 actos, em prosa, de Victorien Sardou, tradução de Ernesto Biester. Estreada no T. da rua dos Condes, atinge as 71 apresentações [FERREIRA 1876: 121; BASTOS 1898: 539]. A propósito do espectáculo homónimo que vê no dia 13 de Julho de 1867, no Teatro do Vaudeville, em Paris, afirma, «(...) abstenho-me de expender a minha humilde opinião sobre o desempenho desta peça, não só porque fiz nela um papel principal, como por ter sido ensaiada por mim! [FERREIRA 1876: 82-83].
- ⁴³ Em 1867, no Teatro da Trindade: «(...) a recíproca conveniência fez com que se admitisse outro ensaiador e eu só fiquei como actor ganhando setenta e dois mil réis.» [Ibidem, 74].
- ⁴⁴ «(...) uma índole naturalmente propensa a *fazer bexiga* (...)» [Cristóvão de Sá, «Folhetim – Isidoro», in: *Diário Ilustrado* (15-11-1873), apud: Ibidem, 111].
- ⁴⁵ No original, *Barbe-bleue*, de Henri Meilhac, com música de Jacques Offenbach; tradução de Francisco Palha. Estreia no Teatro da Trindade a 13 de Junho de 1868, atingindo um total de 177 apresentações [Ibidem, 121].
- ⁴⁶ Mágica em 3 actos e 15 quadros, adaptação de Joaquim Augusto de Oliveira do original francês *Cendrillon*; com música de Ângelo Frondoni. Estreada em 1869, atinge as 138 apresentações [Ibidem; BASTOS 1898: 331].
- ⁴⁷ FERREIRA 1876: 129.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Ibidem, 131-133.
- ⁵⁰ Ibidem, 134.
- ⁵¹ Ibidem, 68-69.
- ⁵² «Aí ficam, pois, narrados com a mais ingénua franqueza os pontos principais da minha vida.» [Ibidem, 171].
- ⁵³ J. C. Machado, apud: Ibidem, 31.
- ⁵⁴ Expressão tomada de Raduan Nassar, no livro *Lavoura arcaica*.
- ⁵⁵ Além de *Sem jantar*, tradução já referida, traduziu *Precisa-se de senhora para viajar* – comédia em 1 acto, estreada no Teatro Variedades, em 1859 –, *Dois irmãos unidos*, *Homens de bronze*, entre outras comédias. Fez ainda um arranjo para prosa da *Nova Castro*, de João Baptista Gomes Júnior [BASTOS 1898: 400, 455; 1908: 170, 302].
- ⁵⁶ Entre a produção de sua autoria, refere-se uma revista do ano, apresentada no Ginásio, intitulada *Melhoramentos materiais* (c. 1864/1865) e, de colaboração com o actor Queirós, a comédia *Quem procura sempre acha* [Ibidem, 64, 393].

- ⁵⁷ Edifício adquirido com Taborda em 1873 [FERREIRA 1876: 69].
- ⁵⁸ Na década de 1860: «Em 1858, uma associação tomou conta do teatro, passando a denominá-lo Teatro Variedades. (...) Veio depois a empresa Pinto Bastos (...). Seguiram-se empresas do actor Vicente Jorge Coelho de sociedade com o actor Isidoro e com o escritor Eduardo Martins (...)» [BASTOS 1908: 362].
- ⁵⁹ SANTOS 1885: XIV.
- ⁶⁰ Ibidem.
- ⁶¹ Luís de Araújo (1833 – 1908). Dramaturgo. *Intrigas no bairro* é dos títulos mais referidos entre a sua produção [BASTOS 1908: 246-247].
- ⁶² Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLIII.
- ⁶³ J. C. Machado apud: Ibidem, 124.
- ⁶⁴ Ibidem.
- ⁶⁵ Gomes de Amorim, apud: Ibidem, XLI.
- ⁶⁶ Refere-se ao monólogo de *O alcaide de Faro*, de Joaquim da Costa Cascais.
- ⁶⁷ Francisco Gomes de Amorim (1827 – 1891). Poeta, dramaturgo, romancista, colaborador em diversos periódicos. Emigrou com dez anos para o Brasil, regressando em 1846. Publica, entre 1881 e 1884, *Memórias biográficas de Garrett* [consultar: http://www.cm-pvarzim.pt/biblioteca/index.php?op=h_personalidades&id=2].
- ⁶⁸ Gomes de Amorim, apud: SANTOS 1885: XLIII.
- ⁶⁹ Ibidem, XLIV.
- ⁷⁰ SANTOS 1885: XXI. Entre as traduções deste período, refere: *Herança de um tio russo; Se deus quiser (Si dieu le veut)* comédia-vaudeville em três actos, de Jean-François Bayard e Charles Henry Étienne Desnoyers; e *Um fidalgo pobre (Le gentilhomme pauvre)* comédia em dois actos, em prosa, de Philippe François Dumanoir e Édouard Lafargue.
- ⁷¹ Ibidem.
- ⁷² Gomes de Amorim, apud: Ibidem, XLIV.
- ⁷³ «(...) desse pequerrucho, novinho, redondinho, a quem os maquinistas do teatro, os velhos carpinteiros do palco, os actores e as actrizes, e o Felner e o Mendes Leal e o Garrett ainda, chamaram o Pitorra (...)» [J. C. Machado, apud: Ibidem, 125].
- ⁷⁴ No Condes, em 1852, com a empresa Carreira e José Vicente e, a partir de 22 de Dezembro de 1853, com a Associação de Teatro da Rua dos Condes [BASTOS 1898: 223-224, 460].
- ⁷⁵ No T. D. Fernando, com a empresa Barreto Saldanha [Ibidem, 708-709].
- ⁷⁶ No original, *Les vieux garçons*, com tradução de Latino Coelho, estreado no Teatro do Príncipe Real de Lisboa em 1867. Santos desempenha-se no Mortemer.
- ⁷⁷ *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, de Henri Meilhac, Ludovic Halévy e Jacques Offenbach (música), tradução de Eduardo Garrido.
- ⁷⁸ SANTOS 1885: XIV.
- ⁷⁹ BASTOS 1898: 33.
- ⁸⁰ J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 122; Ferreira de Mesquita, apud: Ibidem, 138.
- ⁸¹ Pinheiro Chagas, apud: Ibidem, 136.
- ⁸² Ibidem, 26-27.
- ⁸³ Comédia-drama estreada no dia 26-09-1863, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁴ No original, *La vie d'un jeune pauvre homme*, comédia-drama em 5 actos e 7 quadros, tradução de José Joaquim Annaya. Estreada a 01-04-1865, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁵ *Os primeiros amores de Bocage*, peça em 5 actos, estreada a 22-06-1865, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁶ *Antony*, drama em 5 actos, traduzido por Ramalho Ortigão. Estreado a 25-11-1870, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁷ No original, *Les filles de marbre*, drama em 5 actos, versão livre de César de Lacerda. Estreado em 1873, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁸ *Maria Antonietta*, drama em 5 actos, com prólogo e epílogo, versão de Ernesto Biester. Estreado em 1873, no Teatro D. Maria II.
- ⁸⁹ *Tartuffe ou L'imposteur*, com tradução de António Feliciano de Castilho. Estreia em 1873, no Teatro D. Maria II.
- ⁹⁰ *Le Marquis de Villemer*, comédia em 4 actos, com tradução de Ramalho Ortigão. Estreada a 16-05-1874, no Teatro D. Maria II.
- ⁹¹ Espectáculo apresentado em 1874, no Teatro D. Maria II.
- ⁹² Título do espectáculo para *Le demi-monde*, comédia em 5 actos, estreada em 1875, no Teatro D. Maria II.
- ⁹³ *Drama do povo*, peça em 4 actos de Pinheiro Chagas. Estreia no dia 01-05-1875, no Teatro D. Maria II.
- ⁹⁴ Não encontramos referências suficientes para a identificação das peças relativas às personagens também citadas como criações de nota do actor, a saber, Alberto de Magalhães e Richelieu.

- ⁹⁵ J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 122.
- ⁹⁶ Consultar BASTOS 1898: 50-51; 1908: 266.
- ⁹⁷ J. C. Machado, apud: SANTOS 1885: 122.
- ⁹⁸ Ibidem.
- ⁹⁹ Sousa Bastos menciona seis originais (entre dramas e comédias) e declara Santos entre os escritores que mais peças escreveram para o Teatro do Ginásio entre 1852 e 1860 [BASTOS 1898: 35].
- ¹⁰⁰ Das suas traduções para cena, refere ainda o dicionarista serem inúmeras, escolhendo citar as que mais agradaram e que ascendem ao número de vinte e oito (28) entre dramas e comédias de autores franceses, salientando-se aqui os mais conhecidos: Alexandre Dumas (filho), Eugène Labiche, Eugène Scribe, Lambert Thiboust e, dos autores que assinam em parceria, Anicet-Bourgeois e Ferdinand Dugué, Charles Nutter e Joseph Derley, Philippe François Dumanoir e Édouard Lafargue, Paul Siraudin e Alfred Delacour, Tomas Sauvage e Gabriel de Lurieu, entre outros [Ibidem].
- ¹⁰¹ Adaptação datada de 1879.
- ¹⁰² *L'Assomoir* pertencente à série de romances com o título genérico *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*; série que corresponde a um total de vinte volumes, publicados entre 1871 e 1893.
- ¹⁰³ SANTOS 1885: 148.
- ¹⁰⁴ SIMÕES 1922: 31-32.
- ¹⁰⁵ Ibidem, 31.
- ¹⁰⁶ No original, *Simon de Nantua ou Le marchand forain*, de L. P. de Jussieu, tradução de Filipe Pereira Araújo e Castro.
- ¹⁰⁷ SIMÕES 1922: 50.
- ¹⁰⁸ A actriz substitui D. Gertrudes Sabrosa, “que teria sido uma artista de primeira linha se a sua situação social a não tivesse afastado do teatro” [Ibidem, 52].
- ¹⁰⁹ Entreacto cómico de Domingos Monteiro.
- ¹¹⁰ SIMÕES 1922: 50.
- ¹¹¹ Peça em 3 actos de Manuel Domingos dos Santos.
- ¹¹² Drama em 4 actos de Eduardo Martins e Vicente Pires.
- ¹¹³ Além da peça de estreia, entre o repertório desempenhado pela actriz nesta companhia, refere, *A pastora dos Alpes* de José Joaquim Annaya, *As nossas aliadas* (comédia em 3 actos), *A morgadinha de Valflores* de Pinheiro Chagas e *O dente da baronesa* de António Augusto Teixeira de Vasconcelos [SIMÕES 1922: 68, 72, 73, 74, 80].
- ¹¹⁴ Não encontrámos o título entre o repertório apresentado pelo actor, em Lisboa, na época em referência.
- ¹¹⁵ Refere-se à irmã mais velha, Amélia Simões, também actriz, casada com o empresário Moutinho de Sousa, de quem se separou. Deixou o teatro e fixou residência no Rio de Janeiro. A irmã mais nova, Laura Simões, foi também actriz, mas seguindo com a companhia de Lucinda para o Brasil, fixa igualmente residência neste país, pouco se apresentando em Lisboa [BASTOS 1898: 620; 645]. O irmão, Simões Júnior, dedicou-se também ao teatro na qualidade de maestro [PINHEIRO 1912: 102].
- ¹¹⁶ *As nossas aliadas*, comédia em 3 actos, referências não encontradas quanto à autoria. Lucinda desempenha o papel de uma *coquette* [SIMÕES 1922: 72].
- ¹¹⁷ «(...) drama sacro, que devia ser dado na Quaresma e que só foi à cena em Junho... e de que maneira? Faltando tudo: cenário, guarda-roupa... representação... tudo...tudo o pior possível.» [Ibidem, 80].
- ¹¹⁸ António Moutinho de Sousa (1834 – 1898). Actor, ensaiador, empresário, escreveu também para o teatro. Estreia-se como actor no Brasil, em 1858, regressando a Portugal em 1863. É neste período que se casa com Amélia Simões – filha do actor Simões e irmã de Lucinda – de quem, posteriormente, se separa [BASTOS 1898: 367-368].
- ¹¹⁹ Romão António Martins (? – 1878). De bailarino, no T. S. Carlos, fez-se actor no recém-fundado T. do Ginásio, acumulando as funções de ensaiador em substituição de Émile Doux. Sai do Ginásio em 1870, para trabalhar na empresa de António Moutinho de Sousa, no Teatro Baquet [BASTOS 1898: 453-454].
- ¹²⁰ SIMÕES 1922: 84.
- ¹²¹ Entre os títulos aos quais não conseguimos atribuir uma autoria, refere, *Recordações da mocidade, O lenço branco, Cura da aldeia, Os parasitas, Zuavos, As noites de Paris e O Juiz*. Entre o repertório francês, destaca, *O afilhado de Pompignac (Le filleul de Pompignac)* de Alphonse Jalin, e, *Os íntimos (Nos intimes)* de Victorien Sardou; entre as peças portuguesas, destaca *[Os] Filhos*, (supomos que de Ernesto Biester), *O condenado, O livro negro [do Padre Dinis]*, *O Morgado de Fafe* de Camilo Castelo Branco e *O dente da baronesa* de António Teixeira de Vasconcelos [SIMÕES 1922: 81, 85, 86].
- ¹²² Drama em 3 actos e 4 quadros. Estreia no Teatro Baquet em Dezembro de 1872. Lucinda desempenha a Filha do Condenado.
- ¹²³ SIMÕES 1922: 86.
- ¹²⁴ O casamento é celebrado no dia 26 de Setembro de 1872 [Ibidem, 98].

- ¹²⁵ Além da carreira no Brasil e apresentação nos principais teatros, Sousa Bastos cita a observação de Gervásio Lobato quanto à influência de Furtado Coelho no “aprimoramento dos dotes artísticos” de Lucinda, bem como na inflexão do respectivo repertório: «(...) a atriz tornou-se moderna, abandonando quase por completo o repertório formado por dramas românticos.» [BASTOS 1898: 450].
- ¹²⁶ SIMÕES 1922: 99.
- ¹²⁷ Referências à autoria não encontradas.
- ¹²⁸ Ibidem, 127.
- ¹²⁹ A 2 de abril de 1879, nascem os gémeos Luciano e Lucília Simões, esta última, também celebrada atriz.
- ¹³⁰ A exemplo de *O sapatinho de cetim* de Fernando Caldeira.
- ¹³¹ Refere *A moreninha*, adaptação do romance original de Joaquim Manuel de Macedo.
- ¹³² Entre outras, a *Volta ao mundo em oitenta dias*, a partir de Jules Verne, e *Remorso vivo* de Furtado Coelho.
- ¹³³ No original *Thérèse Raquin*, drama em 4 actos adaptado pelo autor do romance homónimo. Estreia em 1880 no Teatro Lucinda. S. Luiz Braga faz de ponto [SIMÕES 1922: 136-138].
- ¹³⁴ Ibidem, 137.
- ¹³⁵ Ibidem, 141.
- ¹³⁶ No original, *Divorçons!*, comédia em 3 actos.
- ¹³⁷ Ibidem, 143-149.
- ¹³⁸ Ibidem, 149.
- ¹³⁹ BASTOS 1898: 96. O organizador da digressão é Carlos Borges.
- ¹⁴⁰ SIMÕES 1922: 149-156.
- ¹⁴¹ Ibidem, 156.
- ¹⁴² Ibidem, 157.
- ¹⁴³ Ibidem, 162-170.
- ¹⁴⁴ Ibidem, 172-173.
- ¹⁴⁵ Ibidem, 173.
- ¹⁴⁶ Ibidem, 174,176.
- ¹⁴⁷ Ibidem, 176.
- ¹⁴⁸ Sem menção nas memórias da atriz, António Pinheiro, refere Lucinda e Furtado Coelho na digressão de 1891, numa companhia formada com actores do Teatro D. Maria II, entre estes, além de Pinheiro, Amélia da Silveira e Eugénio de Magalhães, contratados no Brasil pela empresa Braga Júnior & C.^a, sendo sócio-gerente, Celestino da Silva. Apresentam-se no Rio de Janeiro, no Teatro Apolo. Trata-se da já referida digressão abreviada “por motivo de uma atriz ter deixado de fazer parte da companhia” [PINHEIRO 1912: 99].
- ¹⁴⁹ SIMÕES 1922: 181.
- ¹⁵⁰ «(...) mas pode bem dizer-se que a sua verdadeira estreia foi na *Francillon*.» [Ibidem, 184].
- ¹⁵¹ Cf.: BASTOS 1898: 360.
- ¹⁵² SIMÕES 1922: 181.
- ¹⁵³ No original *Mancha que limpia*.
- ¹⁵⁴ Referências sobre a autoria não encontradas.
- ¹⁵⁵ No original, *Le roman d'un jeune pauvre homme*.
- ¹⁵⁶ SIMÕES 1922: 186-187. Cf.: PINHEIRO 1938: 71.
- ¹⁵⁷ Espectáculo estreado a 22 de Julho de 1898. Tradução de Júlio Dantas e Manuel Penteadó.
- ¹⁵⁸ SIMÕES 1922: 192.
- ¹⁵⁹ Ibidem, 187.
- ¹⁶⁰ PINHEIRO 1938: 71-75.
- ¹⁶¹ Apresentam-se em Setúbal, Espinho, Ponte de Lima, Viana do Castelo, Braga, Coimbra, Covilhã [SIMÕES 1922: 188-190] e Ilhas. Ver também as referências ao elenco [PINHEIRO 1938: 76-82].
- ¹⁶² PINHEIRO 1938: 78.
- ¹⁶³ Por intervenção do empresário Carlos Borges [Ibidem, 80].
- ¹⁶⁴ Depois, nomeado Teatro Carlos Gomes.
- ¹⁶⁵ No original, *La dame de chez Maxim*.
- ¹⁶⁶ SIMÕES 1922: 192.
- ¹⁶⁷ PINHEIRO 1938: 90-91. A sugestão do empresário surge na sequência do sucesso da peça em Lisboa, com Ângela Pinto. É primeiro feita à companhia de Sousa Bastos, que se encontrava no Brasil, mas Palmira Bastos recusa o papel. Para este espectáculo, a companhia de Lucinda aumenta o elenco com actores brasileiros [Ibidem].
- ¹⁶⁸ Chaby explica a ocorrência desta digressão em termos de se dever à visita oficial do presidente da Argentina ao Brasil, e à frequência do actor, no Rio de Janeiro, de todas as festas, nas quais priva com elementos da delegação e os encaminha para o teatro onde se apresentava a companhia portuguesa,

resultando na divulgação junto da imprensa argentina e no contrato com o empresário Schiachi [PINHEIRO 1938: 95-96].

¹⁶⁹ É nesta cidade que, em 1900, se dá o confronto com a Companhia Inglesa. Confronto incitado por terceiros, já referido no âmbito deste trabalho, de que resultou o prolongamento das apresentações da Companhia de Lucinda e na contratação de Georgina Pinto, que fazia parte do elenco do primeiro colectivo [PINHEIRO 1938: 114-116].

¹⁷⁰ Espectáculo estreado a 15 de Março de 1902, com tradução de João Luso.

¹⁷¹ Espectáculo estreado a 18 de Março de 1903, com tradução de Neves da Costa.

¹⁷² SIMÕES 1922: 193-196.

¹⁷³ Ibidem, 197. Contratada por Eduardo Victorino.

¹⁷⁴ Espectáculo estreado a 25 de Março de 1913.

¹⁷⁵ Ibidem, 203.

¹⁷⁶ Ibidem, 205.

¹⁷⁷ Existe uma publicação correspondente ao evento, intitulada: *Lucinda Simões na festa do seu cinquentenário artístico*, Lisboa.

¹⁷⁸ In: *Ilustração* (01-11-1926, Ano I, nº 21).

¹⁷⁹ A contratação de Simões para a 7ª cadeira feminina foi firmada a 20 de Junho de 1911, porém, a 19 de Junho de 1912, é substituída interinamente por Lucinda do Carmo (1861 – 1922), que passou à situação de professora definitiva a 18 de Novembro de 1914 [VASQUES 2019: 75].

¹⁸⁰ Aos quinze anos (1865), «(...) eu tinha tomado um tal desenvolvimento que tive de sair do colégio [SIMÕES 1922: 45].

¹⁸¹ Entre os papéis preferidos, assinala: *Romance de um rapaz pobre, Dalila, Estátua de carne, Lenço branco, Demi-monde, Teresa Raquin, Divorçons, Mancha que limpa, Sr. Director, Mme. Sans-Gêne, M. Alphonse, Georgette, Blanchette, Tia Leontina, Sociedade onde a gente se aborrece, Casa de Boneca, Segredo de Polichinelo, Os filhos, A conspiradora e Manhã de sol* [Ibidem, 66].

¹⁸² PINHEIRO 1929: 77, Nota.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ ABRANCHES 1947: 74.

¹⁸⁵ ROSA: 1915: 254.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Referindo-se ao *Demi-monde* de Alexandre Dumas (filho) [Ibidem].

¹⁸⁸ BRASÃO 1925: 21.

¹⁸⁹ Ibidem, 25.

¹⁹⁰ Ibidem, 26.

¹⁹¹ «Foi com a audácia dos poucos anos e a sua mocidade privilegiada que ele chegou muito cedo onde muitos não chegam senão mais tarde.» [ROSA 1915: 117].

¹⁹² Citações de Henrique Lopes de Mendonça, apud: BRASÃO 1925: Prólogo, 3ª página.

¹⁹³ Drama em 5 actos, publicado em 1868.

¹⁹⁴ A protagonista é interpretada por Emília Adelaide, e Brasão desempenha D. Rodrigo (o priminho) [Carta de Augusto de Melo, apud: BRASÃO 1925: 39-40].

¹⁹⁵ Ibidem, 41-42.

¹⁹⁶ «Foi tal o teu agrado nesta comédia [*Un uomo d'affai*, tradução *Fura-vidas*] que mereceu de Bordalo Pinheiro uma graciosa caricatura que obteve grande voga, tornando a peça conhecidíssima (...). [Ibidem, 44].

¹⁹⁷ A estreia do Teatro da Trindade dá-se a 30 de Novembro de 1867, com um espectáculo composto de *Mãe dos pobres*, drama de Ernesto Biester, no qual Brasão desempenha um camponês, e *O Xerez da Viscondessa*, tradução de Francisco Palha [BRASÃO 1925: 37].

¹⁹⁸ Referindo-se à personagem do General Foy, no *Drama do Povo* de Pinheiro Chagas, apresentado no Teatro Nacional: «O calor e a convicção com que tu pronunciavas esta frase [“Este homem.... é a revolução!”], levantava o público todas as noites.» [Carta de Augusto de Melo, apud: Ibidem, 42].

¹⁹⁹ BRASÃO 1925: 125-134.

²⁰⁰ Drama em 4 actos, estreado no T. do Ginásio a 31 de Março de 1876.

²⁰¹ Consultar o relato da recepção em Pernambuco, em 1879 [BRASÃO 1925: 103-105].

²⁰² Arreglo de Carlos Borges do romance homónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho. Nesta peça, Brasão, com 27 anos desempenha o papel do septuagenário D. Luís. Papel aceite na condição de ser caracterizado por Pinto de Campos e no qual foi elogiado. Mais tarde, no Teatro Apolo, em 1923, apresenta-se na mesma personagem, mas já em idade condizente [Ibidem, 93-95].

²⁰³ Ibidem, 91-93.

²⁰⁴ Ibidem, 97.

²⁰⁵ No papel de D. Fernando.

-
- ²⁰⁶ No papel de D. Fuas.
- ²⁰⁷ *Ibidem*, 192-193.
- ²⁰⁸ *Promessa*, drama estreado em 1910.
- ²⁰⁹ *Aljubarrota* (1912), *Primorose* (1913) e *D. Francisco Manuel* (1914).
- ²¹⁰ *Razão mais forte*, peça em 3 actos estreada em 1914.
- ²¹¹ SANTOS 1950: 208-209.
- ²¹² BRASÃO 1925: 208.
- ²¹³ Entre os quais, Bento Mântua, Carrasco Guerra, Vítor Mendes, Lourenço Cayolla, Carlos Selvagem e André Brun [Consultar a ficha do actor na CETbase].
- ²¹⁴ Com especial destaque para *Pipiola e Manhã de sol*, dos Irmãos Quintero, e *Simone*, de Eugène Brioux.
- ²¹⁵ No dia 20 de Novembro de 1924 [BRASÃO 1925: 241-246].
- ²¹⁶ Peça de Édouard Pailleron: «O meu colega Brásão, que tinha acabado de a ver em Paris, dirigiu os ensaios.» [ROSA 1915: 158].
- ²¹⁷ Peça estreada em 1925 [Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho (COD. 11702 – COD. 12887), org., catalogação e índices por Teresa A. S. Duarte Ferreira, Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, col. Fundos da Biblioteca Nacional, 1996].
- ²¹⁸ Brásão participou nos seguintes filmes: *Rainha depois de morta* (1910), real. de Júlio Costa/CM Carlos Santos; *As pupilas do Sr. Reitor* e *O fado* (1923), real. de Maurice Mariaud; e *Os olhos da alma* (1923), real. de Roger Lion.
- ²¹⁹ Outras fontes dão como data de nascimento do actor o ano de 1850.
- ²²⁰ ROSA 1917: 116-117.
- ²²¹ João Rosa (pai), também denominado actor Rosa.
- ²²² João Rosa (filho).
- ²²³ BRASÃO 1925: 22.
- ²²⁴ Em 25-01-1926, por ocasião de uma noite de homenagem póstuma a Augusto Rosa, é apresentado no T. São Luiz o drama em 2 actos *Punindo!*, da sua autoria, alvo no mesmo ano de uma edição promovida pelos periódicos *Teatro* e *Domingo Ilustrado* [Ver CETbase; BNP – Porbase].
- ²²⁵ Adaptação recusada pelo empresário da Rua dos Condes, o actor Brandão, “por necessitar de excessiva despesa”, pois, «(...) o dramalhão tinha de tudo: navios, tempestades, naufrágios, a sala da câmara dos *Lords*, o diabo!» [ROSA 1915: 18-20].
- ²²⁶ Entre estas, *O brasileiro* (original francês), levada à cena no D. Maria (no ano da sua estreia como actor no Porto), pela empresa de Santos, com António Pedro no papel principal (actor a quem não se imaginaria, na altura, ligado por interesses artísticos e comerciais de uma sociedade) [*Ibidem*, 40].
- ²²⁷ As cartas de recomendação do embaixador de Espanha em Portugal foram friamente recebidas nos teatros onde se apresentou: «Fiquei convencido que as [personalidades] a quem Fernandez de los Rios me recomendou não eram positivamente pela união ibérica.» [*Ibidem*, 33].
- ²²⁸ *Ibidem*, 51.
- ²²⁹ Sem referência à data de apresentação. Trata-se da peça *Les pauvres de Paris* de Eugène Nus, Édouard Brisebarre, com imitação de Mendes Leal [CETbase].
- ²³⁰ ROSA 1915: 52.
- ²³¹ *Ibidem*.
- ²³² Germano Meireles.
- ²³³ *Ibidem*, 52.
- ²³⁴ Espectáculo composto de duas comédias em um acto traduzidas do francês (*Amores em ninho de águias*, de Mery, e *Caprichos*) e pelo *Morgado de Fafe*.
- ²³⁵ Cita os elogios de Cunha de Belém (sob o pseudónimo Cristóvão de Sá na *Revolução de Setembro*) e de Eduardo Vidal (no *Diário Popular*) [*Ibidem*, 80-82].
- ²³⁶ António e Francisco de Andrade.
- ²³⁷ Francisco Augusto Xavier d’Almeida.
- ²³⁸ Pinto de Campos, César Pola e João Rosa.
- ²³⁹ *Ibidem*, 78.
- ²⁴⁰ *Ibidem*, 89.
- ²⁴¹ *Ibidem*, 105, 107.
- ²⁴² No original *La fille de Madame Angot*, opereta em 3 actos de Charles Lecqoc, traduzida por Francisco Palha, substituindo Augusto Rosa o actor Augusto de Almeida no papel de Trénitz [*Ibidem*, 106-107]. A opereta estreara-se em Paris, nos Folies-Dramatiques, em Fevereiro de 1873.
- ²⁴³ *Ibidem*, 108.
- ²⁴⁴ SANTOS 1885: XXVI-XXVII.
- ²⁴⁵ ROSA 1915: 93-96.

- ²⁴⁶ Neste ano, Rosa pai apresenta na Exposição Universal de Paris a invenção de um calçado impermeável que esperava poder vir a ser adoptado pelo exército francês: «De tudo isto apenas resultou o invento ser premiado.» [Ibidem, 117-118].
- ²⁴⁷ Em Paris, frequenta o salão da princesa Rattazzi [Ibidem, 121-122].
- ²⁴⁸ Nesta fase, entre as peças que, por sua intervenção, estrearão em Portugal, refere *A família Danicheff*, (*Les Danicheffs*) (1878), interpretando A. Rosa o papel do actor Porel, no Odéon; *O amigo Fritz* (1879) e *L'étrangère*, de Dumas filho [Ibidem, 121-122, 126].
- ²⁴⁹ Ibidem, 47.
- ²⁵⁰ Nos seguintes espectáculos: *O meia azul* (1876), *A duquesa de Caminha* de António de Sousa Vasconcelos (1877) e *O dote de Margarida* de Luís Ribeiro e Sá (1877) [Ibidem, 113-114].
- ²⁵¹ *Os Fourchambault*, de Émile Augier, tradução de Chaves de Aguiar, estreado pela Meneses & Brasão, a 25-10-1878. Entre outras peças do repertório de Coquelin, Rosa apresenta-se no Duque de Septmonts d'*A estrangeira* de Dumas Filho, a partir de 30-10-1880; Sub-Prefeito n'*A sociedade onde a gente se aborrece* (*Le monde où l'on s'ennuie*, de Édouard Pailleron), espectáculo estreado a 15-12-1881; *Un Parisien*, de Edmond Gondinet, apresentado c. 1887; Des Tournelles, na *Mademoiselle de la Seiglière*, de Jules Sandeau, estreado em Maio de 1897; *O deputado de Bombignac* (*Le député de Bombignac*, de Alexandre Bisson), tradução de Gervásio Lobato, estreado a 10-02-1888 [Ibidem, 127, 152, 158, 174, 195, 282].
- ²⁵² A tradução é repartida com Trigueiros de Martel, que faz leituras exemplificativas ao actor.
- ²⁵³ Ibidem, 124-125.
- ²⁵⁴ Conhecida também por Celestina Paladini.
- ²⁵⁵ Destaque para *Dora* de Victorien Sardou, em que interpreta o papel de Favroles (1879) [Ibidem, 127].
- ²⁵⁶ Ibidem.
- ²⁵⁷ *A estrangeira*, de Dumas Filho. Rosa desempenha o Duque de Septmonts.
- ²⁵⁸ Ibidem, 278.
- ²⁵⁹ No advogado Des Tournelles.
- ²⁶⁰ No papel de D. Dinis.
- ²⁶¹ No papel de D. Álvaro Vaz de Almada.
- ²⁶² Ibidem, 309, 346.
- ²⁶³ OLIVEIRA 1981: 59.
- ²⁶⁴ ROSA 1915: 300-301.
- ²⁶⁵ OLIVEIRA 1981: 148.
- ²⁶⁶ ABRANCHES 1947: 20.
- ²⁶⁷ Ibidem, 21.
- ²⁶⁸ Ibidem.
- ²⁶⁹ Original em castelhano de Enrique Gaspar y Rimbau, traduzido por A. E. de Castilho e Melo.
- ²⁷⁰ Ibidem, 23.
- ²⁷¹ «Nesta peça estrearam-se também José Ricardo (...); Jesuína Saraiva, que foi depois mulher de Chaby Pinheiro, (...); Elvira Costa e Emilia Rochedo.» [Ibidem, 22-23].
- ²⁷² Ibidem, 23-24.
- ²⁷³ Ibidem, 25-26.
- ²⁷⁴ Ibidem, 36.
- ²⁷⁵ Ibidem, 37.
- ²⁷⁶ Ibidem, 31.
- ²⁷⁷ Ibidem, 36.
- ²⁷⁸ *Maria da Fonte ou a Bernarda da Rua*, de Duarte Sá.
- ²⁷⁹ Em O Gaivota do drama *Mar e Guerra*, e O Fagulha de *Maria da Fonte*.
- ²⁸⁰ Ibidem, 60.
- ²⁸¹ Com esta actriz refere apresentar-se nos seguintes espectáculos: *O botão de âncora* (1876), *Leonor de Bragança* e *A mulher que deita cartas* (1877), *Caridade* e *Os missionários* (1879).
- ²⁸² Original *Les gamins de Paris*, de Jean-François-Alfred-Bayard e Émile Vanderbuch.
- ²⁸³ Ibidem, 62.
- ²⁸⁴ Ibidem, 92.
- ²⁸⁵ Ibidem, 112.
- ²⁸⁶ Ibidem, 112-116, 302.
- ²⁸⁷ Aura Abranches, apud: Ibidem, 9.
- ²⁸⁸ «(...) que a levava a dar o seu ordenado por inteiro, se alguém se lhe abeirasse, pedindo auxílio imediato (isto aconteceu mais que uma vez, embora soubesse que desequilibrava a sua vida.» [Ibidem].
- ²⁸⁹ ABRANCHES 1947: 40.
- ²⁹⁰ Refere-se aos teatros Chalet, na Rua dos Condes, Príncipe Real e Luís de Camões, em Belém. [Ibidem, 24-25].

- ²⁹¹ Refere-se aos teatros D. Maria II, Rua dos Condes, Príncipe Real, Variedades, D. Fernando (em Alcântara), Rato, Chalet Araújo e Luís de Camões, em Belém. Chegou a ensaiar no Teatro D. Fernando da Rua dos Fanqueiros, mas a peça foi apresentada no Variedades [Ibidem, 59].
- ²⁹² Ibidem, 65.
- ²⁹³ Possivelmente no Teatro do Príncipe Real [Ibidem, 58].
- ²⁹⁴ Ibidem, 48.
- ²⁹⁵ *Pérola: episódio da vida académica*, drama em 5 actos. Em 1885 proibida por imoral pelo comissário régio do Teatro Nacional, Sousa e Vasconcelos.
- ²⁹⁶ Revista de Baptista Dinis e Miguel Ferreira, na qual participa Mercedes Blasco.
- ²⁹⁷ Ibidem, 177.
- ²⁹⁸ Ibidem, 183.
- ²⁹⁹ Ibidem, 185.
- ³⁰⁰ Ibidem, 186.
- ³⁰¹ Ibidem, 52-59.
- ³⁰² No original, *Voksresenie*, tradução de Melo Barreto. A actriz desempenha o papel de Miss Iowa.
- ³⁰³ No original, *El abuelo*, tradução de Eduardo de Noronha. A actriz desempenha o papel de Dorothea (Dolly), neta do Conde.
- ³⁰⁴ Em 1934, apresenta-se pela última vez no Brasil, com a companhia de Eva Stachino. Refere a sua participação no espectáculo *Tinta da China*, no qual aos 66 anos interpreta o garoto. [Ibidem, 402].
- ³⁰⁵ Revista de António Carneiro, Silva Tavares e José Romano.
- ³⁰⁶ ABRANCHES 1947: 382-383.
- ³⁰⁷ Ibidem, 385.
- ³⁰⁸ Ibidem.
- ³⁰⁹ Ibidem, 384.
- ³¹⁰ Ibidem.
- ³¹¹ Ibidem, 383. Refere-se à participação em *Mola Real* de Virgínia Lopes de Mendonça e Laura Chaves, espectáculo apresentado no Teatro Nacional em 1937.
- ³¹² Ibidem, 419.
- ³¹³ Refiro-me à fotografia que se segue à página 332 das *Memórias*, na qual se apresenta na personagem de *Maria do Mar*, de Leitão de Barros (1930). Além deste, colaborou nos filmes *Lisboa: crónica anedótica*, do mesmo realizador e ano, e na *Rosa do Adro*, de Chianca de Garcia (1938), único registo sonoro da actriz.
- ³¹⁴ Reposição estreada a 07-12-1944, no Teatro da Trindade, pel'Os Comediantes de Lisboa. Maria Lalande interpreta o papel de Rosa. Para o restante elenco consultar a CETbase.
- ³¹⁵ ABRANCHES 1947: 430, 432-433.
- ³¹⁶ [Referindo-se à Duse] «É como tu, um feixe de nervos... e, como tu, é humana, é verdadeira na dor! Nenhuma pose estudada! É tudo espontâneo, sentido, vivido!» [João da Câmara, citado por ABRANCHES 1947: 346]; «*Ser humana*, foi sempre o meu lema, em teatro. (Em teatro e na vida real...)» [ABRANCHES 1947: 419].
- ³¹⁷ PINHEIRO 1924: 41.
- ³¹⁸ Ibidem, 28-29.
- ³¹⁹ Ibidem, 17.
- ³²⁰ A. P. tinha então dezasseis anos [Ibidem, 40].
- ³²¹ Ibidem, 39.
- ³²² Ibidem, 40.
- ³²³ Ibidem, 46.
- ³²⁴ In: *Jornal da Noite* (27-10-1886), apud: PINHEIRO 1912: 9.
- ³²⁵ PINHEIRO 1924: 58.
- ³²⁶ PINHEIRO 1929: 493.
- ³²⁷ PINHEIRO 1924: 73.
- ³²⁸ Ibidem, 74.
- ³²⁹ Pensamos tratar-se de uma tradução de *La belle au bois dormant*, de Lambert Thiboust [cf.: CETbase]. Pinheiro desempenha o papel de Visconde de Penmarck [PINHEIRO 1912: 11].
- ³³⁰ Ibidem, 13.
- ³³¹ Ibidem, 33.
- ³³² A sua estreia neste teatro dá-se com o Prólogo da peça *Assassino de Gonzaga*, referente a um episódio da tragédia *Hamlet* [Ibidem, 34-35].
- ³³³ Petrus (Pedro Videira), in: *Novidades* (14-02-1902), apud: PINHEIRO 1929: 64.
- ³³⁴ Nomeadamente, Companhia Teatral do Interior – Sociedade Excursionista (de 01 de Janeiro a fins de Abril de 1892); Companhia Dramática de Ana Chaves (de 27 de Maio a Julho de 1892); Troupe Dramática

Excursionista – Sociedade Artística Mário, Pinheiro & Companhia (de 18 de Julho de 1892 a Julho de 1893).

³³⁵ PINHEIRO 1924: 171. «O resultado desta falta de contrato foi gastar tudo o que trouxera do Brasil e empenhar tudo quanto tinha de meu./ Como flanasse por Lisboa, sem ter nada que fazer, porque já ninguém queria lembrar-se de mim, nem mesmo a Empresa Rosas & Brasão – de onde tinha saído a conselho dela para mais tarde nos encontrarmos no Brasil – o que não aconteceu – éramos convidados, tanto eu como a Guilhermina, para tomarmos parte em diversos espectáculos em benefício, trabalhando gratuitamente.» [Ibidem, 171-172].

³³⁶ Direcção Geral dos Edifícios Públicos, inicialmente, na função de apontador auxiliar [Ibidem, 244].

³³⁷ Refiro-me ao contrato para a reposição de Miguel Strogoff, levada à cena, no Verão de 1895, pelo empresário Sérgio de Almeida. E, no mesmo Teatro do Príncipe Real, o contrato para a época de 1895/1896 com Sousa Bastos e Salvador Marques, que inclui uma digressão no Verão de 1896 ao Brasil [Ibidem, 246].

³³⁸ Álvaro Cabral, apud: PINHEIRO 1912: 229.

³³⁹ PINHEIRO 1924: 247.

³⁴⁰ Ibidem, 293.

³⁴¹ No original, *La dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, tradução de Eduardo Garrido. Espectáculo estreado em Fevereiro de 1900, substituindo Pinheiro o actor Augusto Antunes (que entretanto adoeceu) no General Petypon du Grêlé. Embora no relato de 1912 refira ser a substituição de Augusto Rosa, em 1924, num comentário mais pormenorizado, avança o nome de Augusto Antunes, tal se deve ao facto de ter substituído igualmente Rosa no papel do Dr. Lucien Petypon, na deslocação da companhia ao Porto, em Abril/Maio de 1900 [PINHEIRO 1912: 209-211; 1924: 339-345].

³⁴² «Durante as épocas de 1887 a 1890 que estive no Teatro de D. Maria só fiz rábulas, das quais sobressaíram, pela composição dos tipos, as que desempenhei em *Os velhacos* [1888, *Les faux bonshommes* de Théodore Barrière, et al.], *Guerra em tempo de paz* [1890, *Krieg um Frieden* de Gustav von Moser et al.], *Sócrates e sua mulher/ A mulher de Sócrates* [1888, *Socrate et sa femme* de Théodore de Banville], *Rogério Laroque, Mulheres nervosas* [1890, *Les femmes nerveuses* de Ernest Blum e Raoul Tochê], *Bibliotecário* [1890, *Der Bibliothekar* de Gustav von Moser], *Mãe de minha mulher, Afonso VI* [1890, de João da Câmara], *Penedos do Inferno* [1890, de Oscar Blumenthal], *Morta* [1890, de Henrique Lopes de Mendonça], tendo nesta peça desempenhado, além do papel a que já me referi [Porteiro do Juiz de Avis], um outro, o do Petintal de Alfama – em que também fui notado e que me valeu na *Paródia* do grande Rafael Bordalo Pinheiro uma pequena caricatura do tipo apresentado./ (...) / Apenas nas épocas a que me referi tive três papéis de maior tamanho, a saber, *Beijo do Fausto*, *Casa de Orates* e o D. Sebastião no *Alcácer Quibir* [de João da Câmara, 1891].» [PINHEIRO 1924: 303-304].

³⁴³ Refere-se ao tempo em que trabalhou na companhia de Isménia dos Santos, no Rio de Janeiro, na época de 1891/1892. Ainda no Brasil, no mambembe de Ana Chaves, em 1892, o seu ordenado mensal é de 500 mil réis.

³⁴⁴ PINHEIRO 1929: 59.

³⁴⁵ Designadamente, *Estrada Nova* de Antero de Figueiredo (1901) e *O maior castigo* de Raul Brandão (1902) [Ibidem].

³⁴⁶ Álvaro Cabral, apud: PINHEIRO 1912: 234.

³⁴⁷ Primeira peça que Pinheiro marcou e ensaiou, estreada no D. Amélia em 1903 [PINHEIRO 1929: 59, 91].

³⁴⁸ Santos Tavares, in: *De Binóculo* (13-02-1910), apud: PINHEIRO 1912: 119.

³⁴⁹ José António Moniz, in: folheto de apresentação da C^a. Inglesa, 1900; apud: PINHEIRO 1924: 366, Nota 1.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Petrus (Pedro Vidoeira) in: *Novidades* (14-02-1902), apud: PINHEIRO 1929: 63.

³⁵³ Agostinho Fortes, apud: PINHEIRO 1924: 204.

³⁵⁴ Peça de Júlio Dantas, estreada no D. Amélia, a 15 de Março de 1900.

³⁵⁵ Versão livre de Marcelino Mesquita a partir do romance *Quo Vadis?* de Henrik Sienkiewicz. Espectáculo estreado no D. Amélia a 08-03-1901.

³⁵⁶ O Porteiro da Geral (André Brun), «Medalhões», in: *A Capital* (31-05-1913), apud: PINHEIRO 1929: 261.

³⁵⁷ «(...) apesar da rudeza da sua laringe, consegue obter magníficas notas de dicção, dignas de serem gravadas e registadas pelos tímpanos dos alunos de todas as escolas da arte de representar.» [in: *Diário de Lisboa* (25-07-1924), apud: Ibidem, 409].

³⁵⁸ PINHEIRO 1929: 95. Referindo-se à substituição n^a *Lagartixa*: «O esforço de laringe que despendi no desempenho do papel, em que não estava treinado pelos ensaios, que era violento, que falava muito, gritando, berrando, barafustando, fez com que eu enrouquecesse na primeira noite e sem poder ter descanso

porque o Augusto Antunes só pôde vir fazer o papel vinte dias depois, contrai uma rouquidão que me prejudicou para sempre o meu órgão vocal [PINHEIRO 1924: 346].

³⁵⁹ «(...) cara amacacada,/ Que há-de causar-lhe [ao público] vivas alegrias./ O macaco em questão, só na figura,/ Que não nas produções de engenho e caco» (...)» [Esculápio, in: *Os ridículos* (03-01-1906), apud: PINHEIRO 1929: 126].

³⁶⁰ «Pena é que a natureza, tão generosa em dotes de talento, se lhe mostrasse tão mesquinha em dotes de cabelo.» [Petrus (Pedro Vidoeira), «Festas artísticas: António Pinheiro», in: *Novidades* (14-02-1902), apud: PINHEIRO 1929: 64], «De tanto estudar, o meu colega já está um vergonhoso careca (...)» [Álvaro Cabral, «Individualidades artísticas: António Pinheiro», in: *Grande Elias* (14-06-1904), apud: PINHEIRO 1912: 234].

³⁶¹ PINHEIRO 1929: 69.

³⁶² Ibidem, 139-140.

³⁶³ Ver transcrição da tabela, PINHEIRO 1924: 360.

³⁶⁴ PINHEIRO 1929: 30.

³⁶⁵ Ibidem, 42.

³⁶⁶ Ibidem, 30.

³⁶⁷ Ibidem, 38-39.

³⁶⁸ Pinheiro desempenha o papel de San Vito, relatando colher aplausos que não agradaram a “dois grandes artistas”. O episódio é comentado em termos de o “grande actor” que fazia de Sancho (papel que, pela primeira edição da peça, sabemos atribuído a Augusto Rosa), ter incorrido (na 15ª cena), por ciúme artístico, numa competição prejudicial à acção. Ao fim da quinta apresentação o espectáculo é suspenso por doença deste actor que “daí a dois dias já estava bom”, não mais voltando a ser apresentado naquele teatro, apesar do sucesso obtido [PINHEIRO 1924: 349-361].

³⁶⁹ No original, *His house in order* de Arthur Wing Pinero, tradução de Eduardo Noronha. O espectáculo estreia no D. Amélia no dia 04-12-1907.

³⁷⁰ Refere-se à actriz fancesa Gabrielle Réjane que “numa das noites assistiu à representação da peça” [PINHEIRO 1929: 144].

³⁷¹ No original, *Chacun sa vie* de Gustave Sanches, tradução de Cunha e Costa. Espectáculo estreado na época de 1907/1908.

³⁷² PINHEIRO 1929: 146.

³⁷³ Ibidem, 91, 125.

³⁷⁴ Ibidem, 91, 94.

³⁷⁵ Ibidem, 112.

³⁷⁶ Nas épocas de colaboração no Teatro D. Amélia (de 1898 a 1910), além dos trabalhos já referidos, Pinheiro destaca os seguintes, na qualidade de actor – *Vénus*, peça fantástica em que desempenha o Dr. Wupp (1905/1906); *O grande Cagliostro* de Carlos Malheiro Dias (1905/1906); *A Severa* de Júlio Dantas, no papel de Custódia, em substituição de João Rosa (sem data atribuída). E, na qualidade de ensaiador: *Magda* de Hermann Sudermann (1903), *A cruz de Esmola* de Eduardo Schwalbach (1903), *Ressureição* de Liev Tolstoi (1903), *Casa em Ordem* de Arthur W. Pinero, em que destaca também a interpretação de Filmer Jesson (1907/1908), [Ibidem, 97, 125-129, 143-144]. Ver a lista completa dos espectáculos que marcou e ensaiou no T. D. Amélia [Ibidem, 182].

³⁷⁷ Pelo menos, até 1929: «Estive seis vezes no Brasil, e, por duas vezes, para lá assentar arraiais durante uns anos...» [Ibidem, 273].

³⁷⁸ No Rio de Janeiro, o convite é feito por Coelho Neto e, em S. Paulo, por Gomes Cardim [Ibidem, 181-182].

³⁷⁹ Ibidem, 89.

³⁸⁰ Designadamente, pelos empresários Luís Ruas e Lino Ferreira [Ibidem, 172].

³⁸¹ Ibidem, 191.

³⁸² Revista intitulada *Sem rei nem roque* [Ibidem, 192, 194-197].

³⁸³ Ver a transcrição do despacho do Ministro da Instrução Pública, João de Barros, datado de 1915, louvando o trabalho de Pinheiro nas funções de professor na Escola da Arte de Representar [apud: Ibidem, 313-314].

³⁸⁴ Ibidem, 233.

³⁸⁵ Ibidem, 229-243. Nomeação de actor societário publicada no *Diário do Governo* a 03 de Novembro de 1911.

³⁸⁶ Ibidem, 247-256. Proposta correspondente ao 2º Art.º, coarctado no decreto da reforma de 12 de Outubro de 1912, publicado no *Diário do Governo* no dia 14 do mesmo mês e ano.

³⁸⁷ Ibidem, 257.

³⁸⁸ Ibidem, 278.

³⁸⁹ Ibidem, 256-283.

- ³⁹⁰ Nomeadamente, nos seguintes títulos, *Gazeta teatral* (24-10-1912), *O proletário* (29-05-1913), *A Capital* (31-05-1913) e *A República* (07-11-1913) [Ibidem, 260-261, 271-274].
- ³⁹¹ Como patente n.º *A Vanguarda* (20-03-1914) e n.º *A Capital* (28-03-1914) [Ibidem, 279-280].
- ³⁹² Comédia alemã em 3 actos, “interessantíssima”, “montada a rigor”, “não agradou” e “não deu dinheiro”, mas obtendo “um enorme êxito” no Teatro Avenida, na época de 1924/1925 [Ibidem, 246-247].
- ³⁹³ Peças apresentadas na festa artística do actor, no dia 30-05-1913. O espectáculo rendeu pouco, mas foi digno de menção elogiosa na imprensa [Ibidem, 259].
- ³⁹⁴ Deste espectáculo, refere ainda as boas críticas e transcreve o ofício encomiástico de Augusto Castro, comissário do Governo e presidente do conselho de gerência do Teatro Nacional (datado de 01-12-1913). [Ibidem, 274-277].
- ³⁹⁵ Ibidem: 310.
- ³⁹⁶ «(...) ordenado mensal de vinte e cinco mil réis, sujeito aos descontos gerais e aos adiantamentos particulares, dando-me por mês um líquido de quinze a dezasseis mil réis.» [Ibidem, 305].
- ³⁹⁷ Ibidem, 306.
- ³⁹⁸ Ibidem, 305-309.
- ³⁹⁹ Nomeadamente em *Os velhos*, *Triste viuvinha* de João da Câmara, e *Peraltas e Sécias* de Marcelino Mesquita [Ibidem, 311].
- ⁴⁰⁰ Ibidem, 310-315.
- ⁴⁰¹ A 13 de Setembro de 1914.
- ⁴⁰² Ibidem, 316.
- ⁴⁰³ Ibidem, 317-318.
- ⁴⁰⁴ Designadamente, *Castelos no ar* de Eduardo Schwalbach e Acácio de Paiva, com música de Tomás Del Negro e Alves. [Ibidem, 319-320].
- ⁴⁰⁵ *O ovo de Colombo* de Eduardo Schwalbach, com música de Tomás Del Negro e Alves Coelho [Ibidem, 320-321].
- ⁴⁰⁶ Ibidem, 321-328.
- ⁴⁰⁷ Ibidem, 329-333. Abandona o curso nocturno do Conservatório e o lugar de bibliotecário do Grémio. Pede licença ilimitada do cargo de secretário da Escola de Belas-Artes.
- ⁴⁰⁸ Ibidem, 333, 340.
- ⁴⁰⁹ Proibição decretada a 22 de agosto de 1918 [Ibidem, 336-337].
- ⁴¹⁰ Neste Verão de 1918, apresenta-se na Figueira da Foz, Nazaré e Caldas da Rainha, porém, a digressão é interrompida devido à uma epidemia de pneumónica [PINHEIRO 1929: 340].
- ⁴¹¹ Ibidem, 345.
- ⁴¹² Ibidem, 345-346.
- ⁴¹³ «Porque esse cavalheiro havia de tirar o desforço da minha opinião sobre a castanha que lhe rebentou no palco da Trindade, naquele Verão a que já me referi, e porque no fim da época [1918/1919] eu não quis pôr em cena, indecorosamente e em 3 dias, com cenários vergonhosos e uma encenação ultra-reles, a peça de Marcelino Mesquita, *Pedro o Cruel*.» [Ibidem, 351].
- ⁴¹⁴ No Brasil, colabora como actor no filme *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (1910). Com a Invicta Film, em Portugal, participou como actor nos seguintes filmes realizados por Georges Pallu: *A Rosa do adro* (1919), *Os fidalgos da casa mourisca* (1920), *Amor de Perdição* (1921), *O destino* (1922), *O primo Basílio* (1922), *Lucros... ilícitos* (1923) e *Cláudia* (1923). Na mesma empresa produtora, participa ainda no filme *Mulheres da Beira* (1921), com realização de Rino Lupo e, ainda como actor, em dois filmes que o próprio dirige (Ver nota infra). Já depois da publicação do último volume de memórias, participa como actor em *A portuguesa de Nápoles* (1931), filme realizado por M. M. Henrique Costa, com a produtora Mello, Castelo Branco, Lda.
- ⁴¹⁵ Realizou os filmes *Tragédia de amor* (1923), no qual é também actor e argumentista, e *Tinoco em bolandas* (1924), participando ainda como actor.
- ⁴¹⁶ Georges Pallu (fr., 1869 – 1948). Inicia a sua carreira no cinema, em 1911, como técnico da empresa de material cinematográfico Pathè Frères. Em Portugal, é contratado para a realização pela Invicta Film, entre 1918 e 1924.
- ⁴¹⁷ PINHEIRO 1929: 381.
- ⁴¹⁸ LEAL 1920: 36; PINHEIRO 1929: 179.
- ⁴¹⁹ O contrato é celebrado no início de 1922 e rescindido em Junho de 1923 [PINHEIRO 1929: 372, 388, 392]. Uma das razões para a rescisão é o exercício no cargo de professor do Conservatório. O contrato previa da parte da empresa “os maiores esforços e as maiores diligências” para a garantia do lugar: «Devo dizer que a Invicta nunca empregou maiores, nem menores esforços para me garantir o lugar, que estava já ameaçado de ser posto a concurso, e que apenas se limitou a pagar-me as passagens de ida e volta todas as semanas, desde Janeiro a Junho de 1923, para eu vir a Lisboa, às sextas e sábados, dar as minhas aulas no Conservatório.» [Ibidem, 387].

- ⁴²⁰ Após a rescisão do contrato com a Invicta Film, Pinheiro consta na direcção de actores do filme *Festas da Curia* de Leitão de Barros, de 1927. E, já depois da publicação do último volume de memórias, participa como actor em *A portuguesa de Nápoles* (1931), filme realizado por M. M. Henrique Costa, com a produtora Mello, Castelo Branco, Lda.
- ⁴²¹ No ano de 1922 e no primeiro semestre de 1923, ensaia duas récitas com alunas do 7º ano do Liceu Feminino de Sampaio Bruno [PINHEIRO 1929: 388]. Em Abril de 1923, ensaia para a Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto a quase-revista *D. Alavanca do progresso*, de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, recebendo o Diploma de Sócio Benemérito da referida associação [Ibidem, 389].
- ⁴²² Petição datada de 11 de Maio de 1923, aprovada na Câmara dos Deputados, mas não no Senado, devido à oposição do senador Fuão Crisóstomo. [Ibidem, 390-391].
- ⁴²³ Ibidem, 351.
- ⁴²⁴ Ibidem, 359.
- ⁴²⁵ Ibidem, 363.
- ⁴²⁶ Destaca os espectáculos *Entre Giestas*, de Carlos Selvagem, em que se desempenha na personagem Ti Jacinto, e *Os sedutores* de Vasco Mendonça Alves [Ibidem, 354-366].
- ⁴²⁷ No Porto, Teatro Sá da Bandeira, de 09 de Outubro de 1920 a 31 de Janeiro de 1921 [Ibidem, 357-358].
- ⁴²⁸ Com a companhia do Nacional ensaia, em Fevereiro de 1921, *Zilda* de Alfredo Cortez.
- ⁴²⁹ No processo de demissão do cargo “por abandono do lugar”, episódio que o memorialista revê como uma “mancha” na sua honra profissional, responsabiliza Luís Galhardo, a quem, devido ao emprego de secretário, o memorialista se mostra renitente em aceitar o convite para trabalhar na companhia de Samwel Diniz, prometendo-lhe o primeiro interceder no sentido de garantir o referido emprego, o que não se veio a verificar [Ibidem, 357-358].
- ⁴³⁰ Apresentada a 03 de Janeiro de 1924.
- ⁴³¹ In: *Diário de Notícias* (07-05-1924), apud: Ibidem, 406.
- ⁴³² Carlos Dubini, «António Pinheiro entrevistado por Carlos Dubini», in: *Jornal dos Cinemas* (15-04-1923), Ibidem, 384.
- ⁴³³ No original *Johannisfeuer*. Espectáculo estreado no T. D. Amélia a 26 de Janeiro de 1903.
- ⁴³⁴ Destaca entre os espectáculos desta temporada (além da referida reposição de *Fogueiras de S. João*) *Casa de Boneca* de Henrik Ibsen, na qual acumula a direcção do espectáculo e o desempenho no Dr. Rank; *Casa em ordem* (*His house in order*), de Arthur W. Pinero, com tradução do inglês do próprio Pinheiro, sob o pseudónimo James Silver; *Salomé* do dramaturgo brasileiro Renato Viana; *A verdade* de João Correia de Oliveira e Francisco Lage; e *O leque* (*L'éventail*) de Robert de Flers (reposição) [PINHEIRO 1929: 393-395; 402-409].
- ⁴³⁵ Ibidem, 421-422.
- ⁴³⁶ Ibidem, 356.
- ⁴³⁷ Ibidem, 424.
- ⁴³⁸ Ibidem.
- ⁴³⁹ Da temporada de 1925/1926 no T.N., destaca: *A miragem* de Carlos Selvagem (1925); *As duas metades*, comédia em 3 actos de Guglielmo Zorzi (1925); *O amor vence*, comédia em 3 actos de Stelio Gil (1926), espectáculo em que se destaca na protagonista Leonor D'Eça, em substituição de Ester Leão; e *Dança da meia-noite* de Charles Méré (1926) [Ibidem, 433-434, 469-473, 474-475].
- ⁴⁴⁰ Ibidem, 479, Nota.
- ⁴⁴¹ Ibidem.
- ⁴⁴² Ibidem, 486-487.
- ⁴⁴³ Como actor, refere somente a apresentação numa récita de amadores, no Clube Estefânia, na época de 1927/1928 [Ibidem, 487].
- ⁴⁴⁴ Ibidem, 489.
- ⁴⁴⁵ A exemplo da “estética verista” de Pinheiro, referida por Eugénia Vasques enquanto «(...) alicerçada em convenções oitocentistas que não se adequavam já a uma sociedade em mudança, em pleno entre duas guerras.» [VASQUES 2019: 48].
- ⁴⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁴⁷ PINHEIRO 1929: 491-493.
- ⁴⁴⁸ «Não posso deixar de dizer que, durante todo esse período de movimento associativo, fui palmado, ovacionado, transportado em triunfo, espargido de flores, abraçado, beijado.../ “O sr. Rafael Marques fala sobre a aquisição para a sala de sessões do busto do sr. Pinheiro, e... o sr. Narciso Vaz, oferece-se para fundir em bronze o busto do sr. Pinheiro!”./ Tal não aconteceu! Se me tivessem fundido, a estas horas estava mais *f dido* do que hoje estou!» [Ibidem, 142].
- ⁴⁴⁹ Tradução já aqui referida de *His house in order* (*Casa em ordem*) de Arthur W. Pinero, sob o pseudónimo James Silver, e *Papillon, o bom rapaz* de Louis Bernière, para o espectáculo apresentado no T.N. em 1926 [Ibidem, 393-394, 475].

-
- ⁴⁵⁰ GAMEIRO 2011: 9. Em 1939, ano em que Pinheiro se reforma do Teatro Nacional, e no qual assinala cinquenta anos de carreira artística, a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro organizou uma festa de despedida, escolhendo-se, para o efeito, uma antiga encenação do homenageado, *O alfageme de Santarém* de Almeida Garrett [VASQUES 2019: 14-15].
- ⁴⁵¹ Citado por VASQUES 2019: 45.
- ⁴⁵² Nesta qualidade, participará nas comemorações oficiais do IV Centenário da Morte de Gil Vicente, em 1937 [Ibidem, 47].
- ⁴⁵³ Outras fontes dão 1870 como sendo o ano de nascimento da atriz; porém, quer no círculo familiar, quer no académico, assinalou-se os 150 da atriz no ano de 2017 (1867).
- ⁴⁵⁴ *Kean*, de Alexandre Dumas (pai).
- ⁴⁵⁵ Pensamos tratar-se de uma tradução de *Martyrel*, original de Adolphe-Philippe D’Ennery e Tablé des Salons [cf.: CETbase].
- ⁴⁵⁶ BLASCO 1908: 21-22.
- ⁴⁵⁷ Ibidem, 24.
- ⁴⁵⁸ Ibidem, 33.
- ⁴⁵⁹ Ibidem. Título em português da opereta *Les cloches de Corneville*, original de Clairville, Charles Gabet e Robert Planquette.
- ⁴⁶⁰ Ibidem, 34.
- ⁴⁶¹ Ibidem, 21.
- ⁴⁶² Júlio Gustavo Romanoff Salvini, célebre cantor lírico e professor de música radicado no Porto desde meados do Oitocentos [http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1006528].
- ⁴⁶³ Ibidem, 23-24.
- ⁴⁶⁴ Cantora lírica, com “reputação firmada nos teatros da Grande Ópera de Paris, no Imperial de S. Petersburgo, no Real de Bruxelas, no *Academy* de Noca Iorque e outros” [in: *O Comércio do Porto*, (5-11-1886, p. 2)].
- ⁴⁶⁵ ROSA 2013: 202-205, 207.
- ⁴⁶⁶ BLASCO 1908: 32.
- ⁴⁶⁷ Ibidem, 18.
- ⁴⁶⁸ José Maria Marques, 1º maquinista da Companhia Real [Ibidem, 18-19].
- ⁴⁶⁹ Ibidem, 20.
- ⁴⁷⁰ Ibidem, 38.
- ⁴⁷¹ Ibidem, 18.
- ⁴⁷² «Essa vocação tão contrariada por todos os que me rodeavam (...)» [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 7].
- ⁴⁷³ «Desde que debutei, escolhi para desnortear a família, e, então, só com esse fim, o pseudónimo Judith Mercedes Blasco, usando no Porto, sempre, apenas Judith Mercedes. Mais tarde, quando estreei em Lisboa, eliminei o Judith por aqui haver atrizes com esse nome, e adoptei definitivamente, para todos os efeitos, Mercedes Blasco.» [BLASCO 1908: 11].
- ⁴⁷⁴ A maioridade era atingida aos 21 anos.
- ⁴⁷⁵ Ibidem, 51.
- ⁴⁷⁶ A irmã é Isabel Marques, que depois também se fez atriz, vindo a falecer no Brasil. [Portugal da Silva, *Diário Ilustrado* (28-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 21].
- ⁴⁷⁷ BLASCO 1908: 23.
- ⁴⁷⁸ Ibidem, 41.
- ⁴⁷⁹ «(...) filho do notável causídico Vasques de Mesquita (...)» [Ibidem, 42].
- ⁴⁸⁰ Ibidem, 43.
- ⁴⁸¹ Paródia de Francisco Jacobetty à zarzuela *La gran via*, libreto de Felipe Pérez y González, música de Frederico Chueca e Joaquín Valverde.
- ⁴⁸² Carta a Jaime Victor, datada de 24 de Março de 1898; apud: BLASCO 1908: 178.
- ⁴⁸³ «Toda a artista deve ser, a propósito, provocante em cena. Não se pode dizer um *couplet canaille* ou cantar uma valsa sensual com a mesma unção e insondabilidade com que em casa se aponta a roupa do marido.» [BLASCO 1908: 12]; «O que o público quer é que a atriz seja sempre mulher, que procure seduzi-lo com todos os coquetismos, que lhe delicie o cérebro com todos os requintes de sensualidade artística.» [Ibidem, 13].
- ⁴⁸⁴ Ibidem, 138.
- ⁴⁸⁵ «(...) nestes vinte anos últimos tem feito andar a cabeça à roda a toda uma geração de poetas e de janotas endinheirados.» [Xavier de Carvalho, *Jornal de Notícias* (30-01-1908), in: «Apreciações e críticas: 1907-1908», apud: Ibidem, 45].
- ⁴⁸⁶ BLASCO 1908: 47.

-
- ⁴⁸⁷ Ibidem.
- ⁴⁸⁸ Ibidem, 71. Em vez dos oferecidos 40\$000 mensais, pede 60\$000.
- ⁴⁸⁹ Ibidem, 73.
- ⁴⁹⁰ Ibidem, 79.
- ⁴⁹¹ *O às de copas*, libreto de Ludgero Viana e música de Francisco Symaria.
- ⁴⁹² Ibidem, 80. Refere-se ao ordenado de 12\$000 mensais.
- ⁴⁹³ Ibidem, 85.
- ⁴⁹⁴ Revista de Alfredo Fragoso e António José Alves, ambos redactores do jornal *A Província*. A actriz desempenha-se no papel de Primavera [Ibidem].
- ⁴⁹⁵ Refere-se ao comerciante da Rua Formosa, o “Teixeira do Chá”, proprietário do Teatro Chalet [Ibidem].
- ⁴⁹⁶ Refere-se à actriz Rosa de Oliveira [Ibidem].
- ⁴⁹⁷ Ibidem, 96.
- ⁴⁹⁸ Ibidem, 105.
- ⁴⁹⁹ Libreto de Henri Meillac e Albert Millaud, música de Hervé.
- ⁵⁰⁰ Na época de 1888/1889.
- ⁵⁰¹ Libreto de Maxime Boucheron, música de Edmond Audran; tradução de Gervásio Lobato e Eça Leal. Blasco desempenha-se na Miss Helyett. Para o restante elenco consultar a ficha de espectáculo na CETbase.
- ⁵⁰² BLASCO 1908: 125-131.
- ⁵⁰³ Ibidem, 111.
- ⁵⁰⁴ Nomeadamente, n’*O burro do senhor alcaide*, ópera cómica em 3 actos, libreto de Gervásio Lobato e João da Câmara, música de Ciriaco Cardoso [Ibidem, 112].
- ⁵⁰⁵ Ibidem, 108.
- ⁵⁰⁶ Ibidem, 100.
- ⁵⁰⁷ Ibidem, 103.
- ⁵⁰⁸ Ibidem, 107.
- ⁵⁰⁹ Revista de Sousa Bastos, com música de Freitas Gazul [consultar CETbase].
- ⁵¹⁰ BLASCO 1908: 13-15, 114-117.
- ⁵¹¹ Ibidem, 120.
- ⁵¹² No original, *La demoiselle du téléphone*, vaudeville em 3 actos. Libreto de Antony Mars e Maurice Desvallières, música de Gaston Serpette. Estreada no Teatro da Trindade em 1891.
- ⁵¹³ BLASCO 1908: 106.
- ⁵¹⁴ No original, *Les vingt-huit jours de Clairette*, libreto de Hippolyte Raymond e Antony Mars, música de Victor Roger. Tradução de Gervásio Lobato e Acácio Anunes. Estreia em Novembro de 1894. Blasco desempenha o papel de Clarinha.
- ⁵¹⁵ 150\$000 réis mensais [BLASCO 1908: 133].
- ⁵¹⁶ Ibidem, 146-151.
- ⁵¹⁷ Com música de Freitas Gazul e Tomás Del Negro. Estreia no Condes a 28 de Março de 1897.
- ⁵¹⁸ BLASCO 1908: 146-147.
- ⁵¹⁹ Ibidem, 148-149.
- ⁵²⁰ Ópera-cómica de Gervásio Lobato e João da Câmara, com música de Ciriaco Cardoso.
- ⁵²¹ No original, *La mascotte*, de Henri Chivot, Alfred Duru, com música de Edmond Audran. Estreia no Real Coliseu de Lisboa em Novembro de 1897.
- ⁵²² Augusto Garraio (1843 – ?), dramaturgo, ensaiador e autor do *Manual do curioso dramático: guia prático da arte de representar*, cuja 1ª edição data de finais do Oitocentos [BASTOS 1908: 255; BNP – Porbase].
- ⁵²³ Original de Louis Varney, com tradução de Mercedes Blasco e Tito Martins. Opereta apresentada no Real Coliseu de Lisboa em 1897.
- ⁵²⁴ BLASCO 1908: 165-167.
- ⁵²⁵ Revista de Baptista Machado e Tito Martins, com música de Rio de Carvalho. Estreia no Real Coliseu de Lisboa em Janeiro de 1898.
- ⁵²⁶ BLASCO 1908: 168.
- ⁵²⁷ Ibidem, 179.
- ⁵²⁸ Ibidem, 176-184.
- ⁵²⁹ Ibidem, 181.
- ⁵³⁰ Ibidem, 190. Deste teatro, denuncia os estratagemas da empresa para rentabilizar as artistas fora do palco.
- ⁵³¹ Ibidem, 193.
- ⁵³² Ibidem, 195.
- ⁵³³ Ibidem.
- ⁵³⁴ Ibidem, 200-202.

- ⁵³⁵ Revista de Eduardo Schwalbach, com música de Filipe Duarte.
- ⁵³⁶ BLASCO 1908: 55.
- ⁵³⁷ Ibidem, 203.
- ⁵³⁸ Ópera cómica em 3 actos e 11 quadros. No original *Le voyage de Suzette*, libreto de Henri Chivot e Alfred Duru, música de Léon Vasseur. Tradução de Eça Leal e Gervásio Lobato. Espectáculo apresentado no T. Avenida em 1900.
- ⁵³⁹ BLASCO 1908: 203.
- ⁵⁴⁰ Ibidem. Refere as localidades de Faro, Tavira e Visau.
- ⁵⁴¹ Ibidem, 209-210.
- ⁵⁴² Ibidem, 215.
- ⁵⁴³ BLASCO 1937: 27.
- ⁵⁴⁴ BLASCO 1908: 225-226.
- ⁵⁴⁵ Ibidem, 215; 220-221.
- ⁵⁴⁶ Ibidem, 235.
- ⁵⁴⁷ Ibidem, 216-220.
- ⁵⁴⁸ Ibidem, 226-227.
- ⁵⁴⁹ Ibidem, 236-240.
- ⁵⁵⁰ BLASCO 1908: 153-163.
- ⁵⁵¹ Ibidem, 266.
- ⁵⁵² Numa primeira fase, assina sob os pseudónimos de Dinorah Noémia, no *Jornal da Manhã*, e Mam'zelle Caprice, no *Novidades*, na rubrica «No bazar da moda» [BLASCO 1908: 17-18]. Entre os títulos em que colaborou antes de 1910 e, após o seu regresso, em 1919, constam, além do *Jornal da Manhã* e *Novidades*, os seguintes: *A Capital* (c. 1919; dir. Manuel Guimarães), *O Jornal*, *O Século* (c. 1920, dir. José Graça), *ABC* (dir. Rocha Martins), *Diário de Lisboa* (dir. Joaquim Manso), *O Tempo* (dir. Simão de Laboreiro), *A Opinião* (dir. Carlos Faro) [BLASCO 1920: 189, 290], *Nova Arcádia* (c. 1926); *Vida Portuguesa* – Secção de Modas (dir. Joaquim de Madureira) [BLASCO 1937: 152, 158]; *Ilustração* (c. 1938, dir. Albino Forjaz Sampaio) [BLASCO 1938: 8, 21, 76].
- ⁵⁵³ Além da língua mãe, apresenta-se nos palcos em francês, castelhano, italiano e inglês. Refere também a leitura de revistas alemãs [BLASCO 1908: 19, 32, 38, 100, 175; 1920: 157, 239; 1938: 7, 30, 46].
- ⁵⁵⁴ A menção ao primeiro volume como “o livro da cómica”, ao qual faltaria “o livro da trágica”, é feita por Albino Forjaz Sampaio, no artigo «Mercedes Blasco: a propósito do seu livro *Memórias de uma actriz*», in: *Novidades* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 53].
- ⁵⁵⁵ «Fui sempre uma revoltada contra a rotina e andei em tudo adiantada (até vim ao mundo aos sete meses) apresentando maneiras que só mais tarde se tornaram gerais (...)» [BLASCO 1937: 56].
- ⁵⁵⁶ «Quem poderia supor, por exemplo, que a actriz Mercedes Blasco, tida por quase toda a gente como uma boémia incorrigível, havia de aparecer-nos um belo dia, sob o aspecto emocionante de muitas páginas do seu recente livro?» [Alfredo Mesquita, «Crónica Ocidental», in: *Ocidente* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações e críticas: 1907-1908»: 47].
- ⁵⁵⁷ «E dizem por aí que sou perdulária... Pudera, não! Ele é empresários que não me pagam, ele é pobres a pedir-me esmolas [com referência inclusiva ao poeta Gomes Leal]. Todos têm ajudado com a melhor gana a esbanjar os meus cabedais.» [BLASCO 1908: 221]; «Ninguém pode dizer, ninguém pode prová-lo, que devo à minha má cabeça os meus altos e baixos./ Nunca fui gastadora, nem gostei de vestir com luxo.» [BLASCO 1937: 28].
- ⁵⁵⁸ «Que melhor *truc* haveria ela de empregar para desviar de si as suspeitas de uma traição [amorosa, entre colegas]. E, onde havia ela de colocar com garantia de segurança essas suspeitas?/ Na Mercedes, a mulher perigosa para o sossego de vários lares.» [BLASCO 1908: 224].
- ⁵⁵⁹ «Qualidades artísticas não me dá nenhuma o sr. Sousa Bastos [n' *A carteira do artista*], concedendo-me apenas – e vá lá – uma bonita voz e bastante inteligência. Mas alega, logo depois, os defeitos da minha vaidade e os meus *requebros libidinosos*, pretendendo assim destruir o pouco que me dá./ Serei vaidosa, não quero mesmo defender-me dessa acusação, mas vaidade tem toda a gente, como o sr. Sousa Bastos bem sabe. O que há é diferentes maneiras de ser vaidoso./ Há pessoas vaidosas como pavões, mas que aparentam uma falsa modéstia para iludir o próximo; há outras, menos vaidosas, que se mostram tal qual são, sem hipocrisias./ Vaidoso e dos maiores é o sr. Sousa Bastos, querendo, por exemplo, impor-se como supremo predicador em coisas d'arte, quando afinal, além de não ter autoridade crítica, atraiçoa a verdade cada passo.» [Ibidem, 11-12].
- ⁵⁶⁰ «Vem isto para o fim de eu afirmar, jurando pelos meus foros de trabalhador consciente, que é um belo e completo livro o de Mercedes Blasco – *Memórias de uma actriz*. Confesso que sentira, pela autora, um aperto de coração, ao simples boato da publicação do livro. Eu temia que os nervos da orgulhosa a impelisses para sucessivas represálias.../ Atrai o orgulho de uma alma forte os agravos dos desalmados, e a Mercedes (...) afirmou sempre especiais qualidades, em toda a força, para conquistar certos agravos;

contra si despertou os dos insexuais, que pelo teatro enxameiam, os dos covardes caluniadores, dos ridículos mexeriqueiros e dos insignificantes protegidos – de todos os sexos –, e não deixaria de provocar as cóleras da mista legião imunda a atitude resoluta e inquebrantável da Mercedes, que tão bem oculta sob uns exteriores de gentil frivolidade, a mais fina sensibilidade e a mais impressiva alma de artista, na elevada e luminosa esfera da Arte pura.» [Silva Pinto, «Entre nós», in: *A Época* (31-12-1907), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 23].

⁵⁶¹ Mas, estabeleceu-se em sua volta uma lenda injusta, sobretudo, referente a exigências, avultando-se, porém, que na empresa de Portulez [1904/1905], na rua dos Condes, enquanto todos iam saindo à formiga – e esses acham-se colocados, tendo posto o empresário numa situação mais difícil – só ela se conservou até final, e em quatro ou cinco meses, recebeu uma quinzena, isto, tendo filhos e amparando os de sua irmã – a desditosa Isabel Marques que foi morrer ao Brasil.» [Portugal da Silva, in: *Diário Ilustrado* (28-12-1907), apud: Ibidem, 21].

⁵⁶² Refere-se esta imagem ao assumir, numa primeira fase da carreira, os seus estados de doença, mormente, constipações e gripes, levando a que, uma ou outra colega, na tentativa de prejudicá-la perante a empresa, comentasse: “Tem talento esta pequena; mas é pena ser tão doente, não se pode contar com ela.» [BLASCO 1938: 43].

⁵⁶³ Entre os incidentes, cita, na época de 1888/1889, a agressão física (bofetada) infligida por Inácio Peixoto nos bastidores, causando um movimento no público a quem o contra-regra informa do ocorrido, e que, deste modo «(...) cercou a porta da caixa e o Inácio seria feito em postas, se a polícia não se mete num trem e o conduz para a esquadra, não sem ficar, em todo o caso, com o fato a cair aos pedaços./ A mim, queriam pegar-me ao colo, levar-me em triunfo.» [BLASCO 1908: 49]; na digressão de 1896, refere o confronto entre claque, acicatado por Virgílio de Sousa, marido da atriz Medina de Sousa, acabando esta última por ser agredida em cena [Ibidem, 135]; na época de 1900/1901, menciona a pateada dirigida ao actor-empresário Afonso Taveira que, na recusa de Blasco, combatida pela doença, de corresponder ao bisar dos agradecimentos do público, manda fechar a cortina de ferro: «Consta que Taveira me torna responsável pelo incidente, dizendo que fui eu a causa desta manifestação de desagrado à sua pessoa, e que é por isso que não me quer no seu teatro.» [Ibidem, 208].

⁵⁶⁴ Na revista *As farroncas do Zé*, na personagem da Baiana (“em que cantava e dançava à moda brasileira, meneando os quadris e fazendo um arremedo da dança do ventre”), Blasco teve de ser substituída após a estreia, dada a oposição de um “antigo apaixonado”, que, “movido pelo despeito”, cria uma onda de pateada em oposição aos pedidos de bis (“foi um charivari monumental”) [BLASCO 1908: 169-170].

⁵⁶⁵ In: *Vanguarda* (13-11-1897), apud: Ibidem, 166-167.

⁵⁶⁶ «Lançado no mercado esse livro célebre desde logo, tendo feito um sucesso muito raro nos anais da literatura portuguesa, como confessa o editor numa carta publicada na 2ª edição, o sr. Eduardo Vitorino convidou-me a ir ao Rio de Janeiro na sua companhia de opereta, evidentemente para aproveitar o reclamo feito à volta do meu nome.» [BLASCO 1920: 55]. Digressão que a atriz interrompe ao fim de um mês e meio, dado que o empresário «(...) contente por poder anunciar-me – o nome bastava! – não curou de apresentar-me em peça onde as minhas faculdades de atriz e de cantora se evidenciassem desassombradamente.» [Ibidem, 58-59]; sugerindo o ciúme artístico e a recusa de José Ricardo, figura principal, em contracenar com ela: «(...) só se punham em cena peças para o José Ricardo, em que eu não entrava (...)». [Ibidem, 58].

⁵⁶⁷ BLASCO 1908: 103-106.

⁵⁶⁸ José Xavier de Carvalho Júnior (1861 – 1919), secretário-redactor do *L'Illustration* e correspondente em vários jornais portugueses (por vezes, sob o pseudónimo de Octávio Mendes). Também escritor, associado ao decadentismo. «Foi uma espécie de representante do republicanismo português junto de revolucionários da França, Itália, Alemanha, Bélgica e Suíça (...)» [<http://arepublicano.blogspot.pt/2009/10/xavier-de-carvalho.html>].

⁵⁶⁹ Xavier de Carvalho, in: *O Século* (s.d.), apud: BLASCO 1920: 165.

⁵⁷⁰ BLASCO 1920: 165-166.

⁵⁷¹ Apresenta-se numa digressão organizada pelo empresário Chataignié, pensamos tratar-se da mencionada companhia formada com artistas do Théâtre Apollo [BLASCO 1938: 52]. No Théâtre Édouard VII, em Paris, o empresário é Alphonse Franck [BLASCO 1920: 168].

⁵⁷² Refere ter-se apresentado em digressão, na Alemanha, cidade de Colónia, em 1913, na companhia do Théâtre des Variétés de Bruxelas [BLASCO 1920: 91].

⁵⁷³ Em Paris, nomeia os seguintes teatros: Casino (“o templo da canção e da revista, onde pontificam Polaire e Mistinguett, Chevalier e Dranem”), Femina (em ambos os teatros, no número poliglota em que se apresenta em Londres) [BLASCO 1920: 108, 165-166; 1937: 51], Olympia [BLASCO 1920: 108], Édouard VII [BLASCO 1920: 168] e Teatro Municipal de Versailles [BLASCO 1937: 51].

⁵⁷⁴ Nas cidades do leste de França, apresenta-se nos teatros subvencionados, ou municipais, numa companhia de opereta formada pelos artistas do Teatro Apolo (Théâtre Apollo) de Paris, nomeando entre o

seu repertório: *Rêve de valse* (no papel de Franz), de Oscar Strauss, libreto de Felix Dörmann e Leopold Jacobson; *A viúva alegre* (*Die lustige Witwe*) de Franz Léhar, libreto de Viktor Léon e Leo Stein; *A casta Susana* (*Die keusche Susanne*), de Jean Gilbert, libreto de Georg Otonkowski; e *Princesa dos dólares* (*Dollarprinzessin*, de Leo Fall, libreto de Alfred Maria Willner e Fritz Grünbaum) [BLASCO 1920: 157-158].

⁵⁷⁵ Em Londres, refere o London Coliseum, onde se apresenta num número poliglota com canções em quatro línguas (francês, italiano, castelhano e português), e também, em canções francesas, sucedendo a sua apresentação, neste espaço, à de Yvette Guilbert (“a quem os críticos londrinos me comparam na dicção e no jogo fisionómico”) [BLASCO 1920: 108, 115-121; 1937: 51].

⁵⁷⁶ Na Bélgica refere ter-se apresentado nas operetas *Le jour et la nuit* (de Charles Lecocq, libreto de Albert Vanloo e Eugène Letterier) e *La mascotte*, no papel de Bettina (de Edmond Audrian, libreto de Henri Chivot e Alfred Duru) [BLASCO 1920: 166-169].

⁵⁷⁷ Em Liège, assinala o Théâtre du Gymnase e o Théâtre/Ópera Royal [BLASCO 1920: 166; 1937: 52]. No Gymnase, apresenta-se em Março de 1912, na opereta *Le jour et la nuit* (ver Nota anterior) [BLASCO 1920: 191-192].

⁵⁷⁸ Em Bruxelas, menciona o Palais d’Été [BLASCO 1920: 108] e o Théâtre des Variétés [BLASCO 1937: 52].

⁵⁷⁹ In: *País* (Rio de Janeiro, s.d.), apud: BLASCO 1920: 159.

⁵⁸⁰ Em Colónia, apresenta-se em 1913, no Metropol Theater, com a Companhia do Théâtre des Variétés de Bruxelas, na opereta *Rosa de Granada* (cuja autoria não pudemos retrair), [BLASCO 1920: 91; 1937: 52].

⁵⁸¹ No Kuursal [BLASCO 1920: 108].

⁵⁸² No Teatro Verdi [BLASCO 1937: 52].

⁵⁸³ No Trianon [BLASCO 1920: 108].

⁵⁸⁴ Como já aqui referido, número cantado em quatro línguas: francês, castelhano, italiano e português.

⁵⁸⁵ BLASCO 1920: 167.

⁵⁸⁶ Ibidem, 157.

⁵⁸⁷ Ibidem, 166.

⁵⁸⁸ Charles Lecocq (fr., 1832 – 1918), juntamente com Offenbach, um dos principais compositores de opereta francesa. *La fille de madame Angot* e *Fleur du thé*, encontram-se entre as operetas que por cá se apresentaram, a primeira, marcando uma das raras incursões no género do actor Augusto Rosa, a segunda, referida por Simões nas apresentações simultâneas do Teatro do Príncipe Real (dirigido por Santos) e do Teatro do Ginásio, como já referido nesta tese.

⁵⁸⁹ Ver Nota 577.

⁵⁹⁰ BLASCO 1920: 168-169.

⁵⁹¹ Ibidem, 239.

⁵⁹² Stélio, o primeiro de dois filhos, contrai tuberculose e vem a falecer a 03 de Setembro de 1917, em Liège [Ibidem, 244-245].

⁵⁹³ Ibidem, 299.

⁵⁹⁴ José Afra (carta final), apud: BLASCO 1920.

⁵⁹⁵ Decreto-lei que alterou o número de sócios de dezoito para dezanove, de modo a admitir a actriz na instituição [BLASCO 1924: 33-49].

⁵⁹⁶ Ver Nota 553.

⁵⁹⁷ «O que aqui vês, amigo Vulgo, é a Mercedes trágica, a Mercedes que o destino marcou para as grandes dores, e que se escondia na alma da outra./ Que a outra, coitada, não era também assim tão alegre e fútil como ela queria que a julgassem.» [BLASCO 1920: 300].

⁵⁹⁸ O filho, Marcelo, infectado pela tuberculose, vem a falecer a 13 de Junho de 1922, com dezasseis anos de idade [BLASCO 1937: 49].

⁵⁹⁹ «(...) no teatro, que era onde eu poderia ganhar a vida mais desafogadamente (...)» [Ibidem, 33].

⁶⁰⁰ BLASCO 1924: 79-101.

⁶⁰¹ «(...) sem que me fosse distribuído um único papel (...)» [Ibidem, 104].

⁶⁰² Refere-se a “um empregado superior da Direcção de Belas-Artes, o qual, “obedecendo não sei a que sugestões malévolas” terá “escondido essa lei” [Ibidem, 74, 103].

⁶⁰³ Ibidem, 105.

⁶⁰⁴ Não quero dizer que a campanha contra mim partisse dos artistas, pelo menos de todos não era com certeza.» [BLASCO 1937: 61].

⁶⁰⁵ Ibidem, 50.

⁶⁰⁶ BLASCO 1924: 49.

⁶⁰⁷ Ibidem, 49-50.

⁶⁰⁸ BLASCO 1937: 33.

⁶⁰⁹ Ferreira de Mira, «Injustiças a reparar», in: *A Luta* (s.d.), apud: BLASCO 1924: 21-22.

⁶¹⁰ As referências ao marido desaparecem na segunda parte de *Vagabunda* (1920). Apesar de alguma imprensa a anunciar como viúva de guerra, Blasco nunca menciona o facto, o que, a ser realidade, não seria esquecido, quanto a nós, na narrativa da tragédia pessoal.

⁶¹¹ Pensão atribuída, nos últimos meses de vida do filho, pelo Governador Civil, Viriato Lobo, a título de “recompensa pelos meus artigos sobre as casas de caridade publicados na *Ilustração Portuguesa*” [BLASCO 1937: 70-71], pensão continuada e aumentada pelo sucessor no cargo, Filipe Mendes, porém, interrompida quando este é destituído [Ibidem, 77]. Entre outras ajudas, a memorialista refere a de Manuel Marques, proprietário da pastelaria do Chiado, “que não queria receber nada do que eu consumia em sua casa e insistia mesmo comigo para que lá fosse almoçar e tomar chá à tarde”, com o que, muita gente, ao vê-la lá, a imaginava a “nadar em dinheiro” ou com “algum amante que a trazia naquele luxo” [Ibidem, 71]; o mesmo refere do proprietário da tabacaria Abadia: «(...) revistas alemãs, inglesas e americanas, que o amável Luís da tabacaria Abadia me empresta, e sempre encontro uma notícia a comentar ou a sugestão para uma página interessante.» [BLASCO 1938: 46]; assinando artigos em colunas de moda, algumas casas da especialidade vendem-lhe mais barato [BLASCO 1937: 73].

⁶¹² «Afonso Lopes Vieira (...) disse-me uma vez que, enquanto me vissem moça e sorridente com este ar de combate que me serve para disfarçar lágrimas, enquanto não renunciasses por completo à luta, enquanto não me vissem velha e vencida, nada me fariam./ E é que não estou resolvida a desistir, não me rendo.» [Ibidem, 45].

⁶¹³ «Aparento força de vontade e coragem, mas logo que me encontro longe de olhares estranhos, caio no mais profundo desânimo, e choro amargamente a minha triste vida.» [Ibidem, 26].

⁶¹⁴ Referindo-se a *Memórias de uma actriz* (1ª edição, 1907) «(...) nele narro a minha vida artística como a minha vida galante; nele perpassam algumas das figuras mais em proeminência hoje na política, nas letras e na arte. Não lhe escondo que é um livro para fazer escândalo, para emocionar, para ser folheado por todos os que queiram conhecer, não só os segredos dos bastidores, nos seus múltiplos e variados episódios, mas o estudo de uma época, do ambiente social que me tem cercado...» [Virgínia Quaresma, «Uma entrevista a Mercedes Blasco», in: *Jornal da Noite* (s.d.), apud: BLASCO 1908, «Apreciações críticas: 1907-1908»: 7].

⁶¹⁵ «E há criaturas que se melindram porque nos *Bastidores do amor* [1ª edição, 1922] julgaram ver as suas almas dissecadas.» [BLASCO 1924: 128].

⁶¹⁶ Deu “umas récitas na praia” e foi tudo o que auferiu, como lucros de teatro, até 20 de Maio de 1922. [Ibidem, 15].

⁶¹⁷ BLASCO 1938: 81.

⁶¹⁸ BLASCO 1937: 79. Referindo-se às colegas Branca de Gonta, Ludovina Frias de Matos, Amélia Vilar e Olímpia Dória: «(...) não hesitaram em reconhecer em mim a escritora mais lida em Portugal.» [Ibidem, 19]. «A Mercedes é a eterna inovadora, e como trouxe à Feira do Livro a novidade de assinar as obras em público, isso não assentou bem. Eu bem sei que bateu o *record* da venda em toda a Feira.» [Carta de uma admiradora que se assina Helena, datada de 16-06-1932, apud: Ibidem, 145].

⁶¹⁹ BLASCO 1937: 52-56.

⁶²⁰ «Para ser absolutamente sincera, como eu gosto, devo dizer-te, muito ao ouvido, que não te fies na minha vaidade./ Eu sou vaidosa pela mesma razão por que o viandante ao passar numa estrada solitária, que a noite povoa de sombras, canta ou fala alto./ É que eu tenho medo – muito medo! – desse saltador que nos espreita a cada encruzilhada da vida – o Desalento.../ Deixa-me, pois, falar alto.» [BLASCO 1920: 298].

⁶²¹ Identificada como sendo mãe de uma filha, aventando-se aqui a hipótese de se tratar de Amélia Rey Colaço.

⁶²² BLASCO 1927: 97.

⁶²³ BLASCO 1937: 97-102.

⁶²⁴ Ibidem, 112-113.

⁶²⁵ Ibidem, 16-18.

⁶²⁶ Fernando Augusto Freiria (1877 – 1955). Oficial do Exército, colaborou no Corpo Expedicionário Português. Ministro da Guerra nos governos de Cunha Leal (entre 1921 e 1922) e de António Maria da Silva (entre 1922 e 1923). Comandante operacional da Revolta do Porto (1927), e da Revolta da Madeira (1931). Deportado para Cabo Verde entre 1931 e 1936. Autor de *Os portugueses na Flandres* (1918) [<http://www.politipedia.pt/freiria-fernando-augusto-1877-1955/>].

⁶²⁷ «A saudade dos meus filhos e este peso e injustiça que me carrega a alma fizeram-me afeiçoar à solidão, ao colóquio comigo mesma.» [BLASCO 1938: 139-140]. «(...) tenho recebido convites para reuniões, em casa de senhoras distintíssimas que se dizem minhas admiradoras./ Não aceitei nenhum. Estou mais selvagem do que dantes./ E foi a dor que me fez assim. Teria que constranger-me, fingir-me alegre, satisfeita, entre estranhos, embora esses estranhos fossem carinhosos comigo, com a mágoa aninhada no meu peito./ Não viram já um animal batido, muito escoraçado, desconfiado da meiguice com que o chamam de novo?» [Ibidem, 140-141].

- ⁶²⁸ Há registo de uma reposição do espectáculo, em Lisboa, de 10 Junho a 06 de Julho de 1937, no Teatro Maria Vitória, Parque Mayer, pela empresa António Macedo – Alberto Barbosa, com Mirita Casimiro, Vasco Santana, António Silva, Alberto Ghira, entre outros (consultar CETbase). Contudo, Blasco refere como espaço de apresentação, o Teatro Variedades, caso a averiguar.
- ⁶²⁹ Na CETbase encontramos o registo de duas reposições, a saber, uma em 1923, no Teatro S. Luiz, pela Companhia de Opereta Armando Vasconcelos; outra em 1932, no Teatro do Ginásio.
- ⁶³⁰ LEAL 1920: 16.
- ⁶³¹ Ibidem, 17.
- ⁶³² Anon. «Conversas no ar», in: *Rádio Nacional* (s.d.), apud: dossier nº 117 do Arquivo do TNDMII, processo referente a Carlos Leal.
- ⁶³³ «Estava terminada a odisseia do mau estudante. Não cheguei, portanto, às honras Teofilianas dos cursos superiores nem a atingir a *étape* da Politécnica para o almejado desejo de tornar-me oficial da armada.» [LEAL 1920: 15].
- ⁶³⁴ Comédia em 1 acto de José da Câmara Manuel, «representada com grande sucesso em todos os teatros particulares de Lisboa, Porto e províncias.» [FERREIRA 1996: 152].
- ⁶³⁵ LEAL 1920: 19.
- ⁶³⁶ Ibidem.
- ⁶³⁷ Referido como o “fotógrafo-actor” [Ibidem, 20].
- ⁶³⁸ Aludido como um dos sobreviventes ao incêndio do Teatro Baquet, no Porto, em 1888: «(...) com as mãos e rosto dolorosamente cicatrizados pelo terrível incêndio do Baquet (...)» [Ibidem, 20]. Sousa Bastos refere, nas mesmas circunstâncias, Henrique Prata, mas, na função de ponto: «Também o ponto Henrique Prata, depois de estar a salvo, supondo que sua esposa [a actriz Teresa Prata] ficara no teatro, voltou em sua procura e só conseguiu sair todo queimado e aleijado, como ficou até à morte.» [BASTOS 1908: 321].
- ⁶³⁹ LEAL 1920: 20.
- ⁶⁴⁰ Revista escrita propositadamente para a ocasião por Dupont de Sousa.
- ⁶⁴¹ Opereta com libreto de Luís de Araújo e música de Monteiro de Almeida. Leal interpreta O Carteiro.
- ⁶⁴² LEAL 1920: 20.
- ⁶⁴³ Dossier nº 117 do Arquivo do TNDMII, relativo ao actor Carlos Leal. Embora sem datar a participação na Companhia Lucinda Simões, no texto memorialístico transcreve uma dedicatória da actriz, datada de 1898, na qual o refere como “o mais alegre dos colegas” [LEAL 1923: 199-200]. Alude ainda, à digressão ao Brasil, [em 1899], na qual o actor, assim como alguns elementos da companhia, equiparada a uma “corte”, não participam [LEAL 1920: 157].
- ⁶⁴⁴ Ibidem, 126; LEAL 1923: 277.
- ⁶⁴⁵ Revista em 3 actos e 12 quadros, com libreto de Luís D’Aquino [Luís Galhardo] e Barbosa Júnior, e música de Filipe Duarte e Luís Filgueiras. Estreia a 06 de Abril de 1907.
- ⁶⁴⁶ LEAL 1920: 45.
- ⁶⁴⁷ («(...) a personagem que mais gostei de representar, envolvido num grande afago da crítica e com os ossos amolgados de tantos amigos, inclusive dos colegas!» [Ibidem, 76].
- ⁶⁴⁸ Ibidem, 70.
- ⁶⁴⁹ Revista de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, Marçal Vaz e Lino Ferreira, com música de Filipe Duarte e Carlos Calderon. Estreia a 05 de Janeiro de 1910, contando no elenco inicial com Nascimento Fernandes, João Sequeira, Amélia Pereira, Etelvina Serra e Maria Vitória, entre outros. Reposição estreada a 26-06-1913 (época de Verão), no Teatro Avenida, em Lisboa.
- ⁶⁵⁰ Digressão com referências à cidade de S. Paulo [LEAL 1920: 116, 175]. A anterior digressão, a segunda aludida nas memórias, dá-se entre Junho e Setembro de 1908, organizada por Raul Gomes da Silva, com apresentações no Rio de Janeiro, Santos e São Paulo [LEAL 1923: 200; VIEIRA 1967: 135-139].
- ⁶⁵¹ Revista de Carlos Leal e Daniel Pereira, com música de Luz Júnior. Estreia no Rio de Janeiro, no Pavilhão Internacional, a 23 de Dezembro de 1911.
- ⁶⁵² Revista com música de Luís Filgueiras, «(...) alcançando óptimo sucesso em S. Paulo. Mais tarde, mudaram-lhe o título para *O Cuéra*, sendo por algum tempo a peça de resistência da companhia nacional que o próprio Pascoal Segreto tinha no Teatro S. José, no Rio de Janeiro.» [LEAL 1920: 188].
- ⁶⁵³ Espectáculo apresentado no Brasil.
- ⁶⁵⁴ De todas as peças escritas até 1931, a que teve mais sucesso foi esta, com apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, no Éden-Teatro (em Lisboa), no Carlos Alberto (no Porto) e no Avenida (em Coimbra); “montada com luxo e propriedade” por Domingos Teixeira Marques, “que se enterneceu com essa produção patriótica feita para suavizar a nostalgia dos nossos patrícios de além-mar” [LEAL: 1920, 185; Processo nº 117, Arquivo do TDMII, referente a Carlos Leal].
- ⁶⁵⁵ Espectáculo estreado no Teatro Éden de Lisboa.
- ⁶⁵⁶ LEAL 1920: 122, 170.
- ⁶⁵⁷ Ibidem, 42.

⁶⁵⁸ Texto autógrafo, inserido no Processo 117 do Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, processo referente ao próprio actor.

⁶⁵⁹ «Vai tu para Londres, onde, certamente, as tuas qualidades de artista – vistas com os olhos benevolentes de Ferreira de Almeida [diplomata e publicista] – te darão bons proventos, por isso que o teu género de trabalho se adapta perfeitamente ao gosto da plateia inglesa./ Coisa curiosa! Já o deputado francês, Mr. Gilbert Planche, que teve ocasião de ver-me representar no Éden, insistira igualmente comigo para que fosse trabalhar para a França, onde – dizia ele – os meus processos agradariam. Chegou mesmo (...) a querer interessar-se pela minha colocação no palco francês.» [LEAL 1920: 83].

⁶⁶⁰ Revista em 2 actos cujos quadros aumentaram até ao número de oito. Libreto de Luís d'Aquino (pseudónimo de Luís Galhardo), Pereira Coelho e Alberto Barbosa; música de Tomás Del Negro e Alves Coelho. Estreia na época de Verão, a 26-06-1913, no Teatro Avenida, em Lisboa, contando no elenco inicial com Nascimento Fernandes, João Sequeira, Amélia Pereira, Etelvina Serra e Maria Vitória, entre outros.

⁶⁶¹ LEAL 1920: 61.

⁶⁶² REBELLO 2010: 98.

⁶⁶³ LEAL 1920: 58-59, 97, 99.

⁶⁶⁴ Ver transcrição de uma tabela assinada pelo referido empresário, datada de 22 de Abril de 1916, possivelmente aquando da estreia no Éden-Teatro: Ibidem, 78.

⁶⁶⁵ Vaudeville/revista de Pereira Coelho e Alberto Barbosa, estreada em 1915 no Éden Teatro.

⁶⁶⁶ LEAL 1920: 71-72.

⁶⁶⁷ Mais precisamente desde Outubro de 1908 [DIAS 2012: 76].

⁶⁶⁸ LEAL 1920: 170.

⁶⁶⁹ Ibidem, 78-79.

⁶⁷⁰ Opereta de João Bastos e Bento Faria, com música de Filipe Duarte. A apresentação, em 1923, no Éden teatro corresponde a uma reposição.

⁶⁷¹ Opereta de Sá de Albergaria, com música de Freitas Gazul, reposição apresentada em 1923 no Éden Teatro.

⁶⁷² Revista de António Torres, Fernando Ferreira e Alves Coelho, apresentada em 1924 no Éden Teatro.

⁶⁷³ Revista com texto de vários autores (ver CETbase), apresentada no Teatro Politeama pela C^a. Portuguesa de Revistas.

⁶⁷⁴ Revista de Pereira Coelho e Alberto Barbosa, com música de Alves Coelho, Raul Portela e António Lopes. Atingiu 290 apresentações. Apresentada no Coliseu dos Recreios e no Éden Teatro (de 21-08-1921 a 22-01- 1922).

⁶⁷⁵ Refere-se a Diamantino Delgado e ao co-autor Alberto Barbosa [LEAL 1923: 227].

⁶⁷⁶ Citação de um artigo do periódico *Rádio Nacional*, rubrica *Conversas no ar*, publicado em 1949.

⁶⁷⁷ LEAL 1923: 230.

⁶⁷⁸ LEAL 194-: 118.

⁶⁷⁹ Ibidem, 297.

⁶⁸⁰ Contabilizámos referências a nove (9) digressões de Carlos Leal ao Brasil, nas datas que se seguem: 1903 (com os actores João Lopes, Pato Moniz, Adélia Pereira, entre outros); 1908 (com organização de Raul Gomes da Silva); 1910 (com a Companhia de Afonso Taveira); 1911-12 (com a Companhia do Teatro Apolo, empresário Luís Ruas/José Loureiro; e, no prolongamento da estadia no Brasil, com Pascoal Segreto); 1913 (companhia organizada por Carlos Leal cujo empresário é Afonso Taveira); 1914 (companhia dirigida por Carlos Leal); 1916 (Companhia do Éden Teatro, empresário Luís Galhardo); 1920 (Companhia de Revistas Carlos Leal, empresário António de Macedo); e 1932 (sem referências além da apresentação no Brasil e na Argentina, em Buenos Aires) [LEAL 1920: 58-59,70, 97-99, 100-101,116, 123-124, 126, 165, 167, 170, 175; 1923: 50, 52, 76, 117-118, 173, 192, 200, 277; 194-: 107, 160-161, 275; CABRAL 1924: 103-106, 143; VIEIRA 1967: 302-303, 306].

⁶⁸¹ Na actividade de articulista refere, inclusivamente, a colaboração numa campanha para a reorganização da Marinha de Guerra portuguesa, em 1930 [LEAL 194-: 216-224].

Considerações finais

No presente trabalho constata-se que os primeiros actores memorialistas portugueses, ao resgatar o seu próprio percurso artístico – cientes de que o teatro é uma arte imaterial, não restando do trabalho do actor memória senão aquela das gerações que o viram em palco –, interpelam simultaneamente a relação entre teatro/actor, memória e história. Trata-se de uma relação pautada por tensões radicadas na conotação do binómio teatro/actor com o limbo de uma realidade suspensa, ou à parte, no quadro das normalidades sociais. Desta conotação se demarca o ideário liberal ao vincular o teatro a um fenómeno artístico, e, portanto, social, cultural, civilizacional, e, o actor, a uma actividade de mérito profissional; ideário ao qual corresponde a instituição, entre nós, do Conservatório e do Teatro Nacional. O empreendimento memorialístico entre actores filia-se nesta mudança de paradigma ao instituir-se contra preconceitos ou figurações herdadas, porém, latentes – porquanto aqui ou ali persistentes nos vários períodos históricos a que se referem os relatos.

No resgate da identidade artística e profissional dos memorialistas, entre os temas constantes em todos os relatos, encontram-se aqueles já estabelecidos nas biografias de actores que, entre nós, antecederam em pouco tempo as memórias escritas, como sejam, a vocação artística (radicações, sinais configuradores, tomada de consciência, validações, oposições, tomada de decisão), a preparação/formação do actor (aprendizagens, mestres meios nos quais se inicia), a entrada para o meio profissional (estreia, trâmites e requisitos), o percurso e as respectivas crises no devir da profissão. Para além destes, as narrativas propõem reconfigurações para o binómio teatro/actor ao convocar temas e tópicos que se complexificam e assumem diferentes incidências com o avançar das épocas, entre os séculos XIX e XX.

Liberalismo (1834-1851)

Do Liberalismo destaca-se a acção de Émile Doux na formação dos actores da primeira companhia do Teatro Nacional, entendida por pautar uma renovação das práticas teatrais, bem como, a influência de modelos franceses, no repertório como nas instituições teatrais (igualmente francesas as companhias que, então, por cá se apresentaram). Apesar de se tratar de uma época prolífera para o teatro, seja pela instituição do Conservatório e do Teatro Nacional, seja pela emergência na capital de três espaços teatrais (elevando o

seu número para cinco), o clima de guerra e resultante crise económica é referido a um estrangulamento da praça teatral (verificado entre 1846 e 1854), em termos de um fenómeno de cartelização entre os teatros regulares (T. Nacional e T. do Ginásio), seja na recusa de contratação de novos actores, seja no impedimento à progressão na carreira dos mais novos e respectivo congelamento dos salários. Estrangulamento da praça teatral entendido como um empobrecimento do meio artístico, espoletando a emigração de actores para o Brasil e desistências na carreira artística. As revoluções (Maria da Fonte e Patuleia em 1846-1847) e contra-revoluções (Emboscada em 1846 e vitória dos cartistas em 1847), cifram-se na conservação de realidades sociais que irão condicionar a longo termo, não só o acesso do público aos teatros, como o gosto dominante dos espectadores – duas determinantes consideradas de influência na actividade teatral e que distanciam o nosso país daquele de onde se importam os modelos teatrais, a França.

Regeneração (1851-1876)

No que respeita ao período da Regeneração, insiste-se no tema da recepção social do actor – alvo de formas de celebração que vão da condecoração à homenagem e ao monumento fúnebre, inclusivamente, alvo de atenção e debate no parlamento da nação. A maioria dos memorialistas, identificada à classe burguesa, figura-se preferentemente nas rotas de sociabilidade das elites, no fundo, o grosso do público – uma burguesia cujo poder se reflecte na acumulação individual de cargos em vários campos que se potenciam mutuamente, desde o jornalístico, ao literário, ao político, ao financeiro –, introduzindo-se o tópico do conflito de interesses, a exemplo do crítico teatral que é também dramaturgo, e, portanto, parte interessada nos acontecimentos, mas também, o tópico do gosto dominante deste público – uma classe maioritariamente propensa à conservação de poderes e de regimes, afecta ao parnasianismo e ao ultra-romantismo e resistente às correntes literárias, filosóficas e políticas que então se impunham.

Ainda no supramencionado tema, as narrativas vincam a função do teatro enquanto fenómeno que dá lugar à (re)afirmação de um conjunto de relações sociais, e de como estas são um factor de ponderação na projecção da carreira do actor, em aspectos que vão da visibilidade na imprensa, às “manobras de bastidores” e à promoção de determinados artistas em detrimento de outros. Desde logo, se refere, também, a questão da projecção de desejo no actor ou na actriz, por vezes, ganhando foros de assédio, e se põe em discussão este fenómeno associado ao teatro, seja pela performatividade e inerente exposição do corpo; seja pelo repertório e indução à tipificação de personagens como a

dama ingénua e o galã; seja pelo cultivo de padrões de beleza e de atractividade, quer masculina, quer feminina, na caracterização em palco.

A recepção social do actor pressupõe a latência de preconceitos ou figurações herdadas para cuja desconstrução tendem as narrativas. O seu vector fundamental é o da circunscrição do teatro ao lúdico, correlacionando-o aos significados de “suspensão das regras”, de “disrupção da ordem”, e, o actor, ao significado de um “cidadão de excepção”, a quem se atribui uma vida “airada ou boémia”, imprimindo-se-lhe as conotações de indivíduo sem carácter, amoral ou mesmo, imoral, avesso às normalidades sociais em âmbitos que vão da religião, à família e às leis cívicas. Neste sentido, os actores retratam-se na condição de cidadãos, sem, contudo, deixar de se entrever na vida artístico-profissional atípica para os moldes burgueses.

Na qualidade de agentes culturais, os memorialistas afirmam, ainda, autoridade no veicular de opiniões sobre o funcionamento do meio e das instituições teatrais, legando-nos indícios e testemunhos que remetem para as condicionantes da actividade teatral e o que estas significam para o exercício da profissão. Neste sentido, dos inícios da Regeneração, refere-se a onda de optimismo e a reactivação de teatros na capital por iniciativa de grupos de cidadãos: T. da Rua dos Condes (em 1853), T. D. Fernando (em 1855) e T. das Variedades (em 1857). Situação positivada por assinalar o fim da já referida estagnação do meio artístico, propiciando, não só a contratação, como o aumento do vencimento dos actores e respectiva progressão na carreira.

O tema das regras e tensões do meio teatral, igualmente persistente nas épocas posteriores, ganha, assim, densidade confluindo na afirmação do binómio teatro/actor enquanto fenómeno não alheio, mas elemento da socio-história, na medida em que releva de pressupostos éticos, estéticos, políticos e económicos, que condicionam, inclusivamente, crises de percurso e opções de carreira. Deste modo, perante a crise económica, na ressaca das políticas fontistas e face às medidas de austeridade assumidas pelos governos reformistas que se seguiram, assinala-se como um momento fracturante a reforma de 1868 e a cessação da exploração directa do Teatro Nacional pelo Estado, instituição que assume contornos simbólicos, porquanto sinalizadora dos estatutos do teatro e do actor, agora postos em causa pelas medidas tomadas; reforma indirectamente reavaliada por memorialistas que participaram nos acontecimentos e que acabam por defender uma cabal subvenção do Estado ao Teatro Nacional.

Do meio teatral durante a Regeneração, refere-se, ainda, o tópico da hegemonia do teatro musicado, nomeadamente da opereta, constante na programação dos principais

teatros da cidade, circunstância denotada à apreensão da circunscrição do teatro declamado. Eduardo Brasão e Augusto Rosa, ícones do teatro dramático, referem, nos inícios de carreira, se não a incursão no género musicado, a compulsividade de cantar coplas, por exemplo, no final de comédias em um acto. José Carlos dos Santos resgata a própria incursão na opereta, acontecimento esquecido pelos depoentes no *Álbum* do actor, que o querem antes lembrar como um dos primeiros actores dramáticos do seu tempo. Mas, apreensões à parte, o teatro declamado revela-se campo de interesse e de discussão; assim, no confronto entre modelos divergentes de tragédia, consubstanciados no drama trágico francês e nas tragédias de Shakespeare; assim, na tensão entre o gosto dominante ultra-romântico e as tendências filiadas no realismo/naturalismo, patente não só no campo da dramaturgia (opondo-se os dramas de Pinheiro Chagas às traduções assinadas por Ramalho Ortigão, ou, ainda, à adaptação para o palco de autores como Émile Zola), mas, igualmente, na prestação em palco. Por sua vez, a comédia e correlativo espaço à improvisação, dá ensejo à reivindicação do actor pela co-autoria da acção de teatro, denotando tensões que relevam de regras na afirmação de territórios, como seja a primazia dada ao texto e ao dramaturgo. É no sentido da dessacralização da letra em prol do palco, e, portanto, do resgate das competências do actor, que surge o tema dos processos artísticos de composição, abordando-se o estudo necessário, quer prévio, quer na cena, e os processos de composição, tanto externa, como interna – o empreendimento memorialístico servindo simultaneamente à filiação do actor numa determinada estética e escola, e ao resgate de processos de composição em afirmação.

O tema da gestão da carreira vem sublinhar a importância da correspondência às regras da arte e pressupostos éticos e estéticos que determinam a primazia conferida a determinados géneros e práticas teatrais. Assim, a acusada insatisfação de Isidoro na carreira de baixo-cómico e subsequente inflexão para o género “sério”, conotado não só ao aumento das capacidades do actor como ao aumento de prestígio na profissão, inclusivamente, factor determinante para a integração do próprio na companhia do Teatro Nacional. A primazia conferida à alta comédia e ao drama, acumulada ao exercício em papéis de destaque, são condições imprescindíveis para a afirmação do actor nos conselhos deixados por J. C. dos Santos aos mais jovens (António Pedro e E. Brasão), actor que põe, ainda, em órbita o debate entre a defesa da especialização do actor num determinado género e a defesa da versatilidade nos vários géneros, e, por extensão, o debate entre a especialização num tipo de personagem (indiciada a uma tradição estética,

a um repertório e a uma prática teatral) e a capacidade de transformação do actor de personagem para personagem (indiciada a processos em afirmação).

O tópico da projecção artística do actor e recepção no público, ou, para usar a terminologia da época, da sua popularidade – narrada em termos de gerar um consenso no público (transversal ou não a um grupo social, porém, transversal a géneros e, eventualmente, a grupos etários), mas também, em termos de uma constância (na recepção de espectáculo para espectáculo) ou de uma amplitude geográfica (extravasando os limites da capital) –, joga, deste modo, com factores que vão das regras da arte, à sociabilização do artista entre as elites, bem como a fenómenos paralelos, como seja a formação em torno do actor ou actriz de um grupo de admiradores, mais tarde, co-organizado pelas empresas teatrais em claques de apoio.

Na senda da desmistificação da aura lúdica do teatro insiste-se no tema do profissionalismo do actor, avançando-se uma série de parâmetros que configuram uma ética profissional (zelo, assiduidade, responsabilidade no cumprimento das regras dos teatros, dos compromissos e dos contratos profissionais – nos quais se inclui a aceitação dos papéis distribuídos –, coleguismo, no respeito pelo funcionamento em colectivo, aceitação de condicionalismos inerentes à própria actividade, como seja a inibição de se afastar do teatro em dias de apresentação, entre os mais enumerados). Reivindicação de uma ética que não deixa de ser tensional num sector pautado por condições sentidas como adversas à arte e aos seus cultores, sejam estas de ordem estrutural – a flutuação dos públicos e o ritmo das estreias –, sejam de ordem conjuntural – a expansão da indústria teatral e o desatendimento de condições propícias ao trabalho do actor.

É a partir da Regeneração que se anota a influência da evolução tecnológica na actividade teatral, não só no âmbito cenoplástico (sobretudo, a iluminação cénica e progressiva repercussão na caracterização em palco), mas, fora deste, a revolução dos transportes, nomeadamente, o vapor e o caminho-de-ferro, que permitiram, não só uma maior circulação transatlântica como também entre capitais culturais europeias. Os memorialistas deixam-se entrever nas viagens a Londres, Madrid, Bruxelas, Roma, Milão, mas, sobretudo, a Paris, onde se copiam modelos, e, mais tarde, com a expansão da linha e o *Sud-Express*, também mercado de peças teatrais, de guarda-roupa e de cenários. Destas viagens retém-se, não só a frequência dos teatros e assistência aos espectáculos, como o contacto com actores de renome e a maior frequência da apresentação destes em Portugal, mormente, italianos e franceses.

A questão da internacionalização, comentada pela não reciprocidade da apresentação de actores portugueses na Europa – à excepção de incursões incidentais em Espanha – é de certa forma resgatada pelas afinidades culturais transatlânticas e a progressiva instauração de um importante mercado sazonal no Brasil, complementar ao mercado teatral português, o qual subsistiu até às primeiras décadas do século XX. As digressões ao Brasil, enformam uma experiência artístico-profissional, mas também social e afectiva, bastamente assinalada nas memórias escritas, inclusivamente, um importante veículo de informação sobre o respectivo funcionamento, as práticas que as assistem e a influência que tiveram no meio teatral português. Entre outros factores, ressalta dos depoimentos a importância das comunidades portuguesas residentes no Brasil, resultado do fluxo de emigração ao longo do Oitocentos, com influência nos sectores do teatro (empresários), comercial (apoio logístico) e da imprensa (publicidade e crítica teatral), comunidades que, inclusivamente, engrossam o público espectador.

As décadas de 1860 a 1870 – precisamente no tempo em que o vapor vem substituir o veleiro, encurtando as viagens para metade do tempo e, progressivamente, para um terço –, são assinaladas ao início das digressões, referindo-se actores portugueses convidados a integrar companhias brasileiras por uma época teatral. A partir da década de 1880, em pleno Rotativismo, aparecem já sinalizadas digressões de companhias portuguesas de declamação (com repertório misto entre o drama e a comédia), as quais, assistidas por empresários no Brasil, assumem um modo sazonal, ou seja, decorrem durante o Verão europeu, com regresso das companhias a Portugal para a actividade regular no Inverno. A partir dos meados da mesma década, anota-se a acumulação de companhias de teatro musicado (com um repertório de operetas, mágicas, fantasias, *vaudevilles* e, mais tarde, revistas), verificando-se, assim, um aumento da presença de companhias portuguesas, exponenciado a partir do início do século XX. Em 1910, extrapolando o Verão europeu, há nota de digressões que se iniciam em Outubro, indicando um prolongamento das estadias. Além do Rio de Janeiro e de S. Paulo, a cobertura geográfica das digressões inclui, ao sul, as cidades de Santos, Porto Alegre e Rio Grande, e, a partir de 1906, Curitiba e Florianópolis; a norte, entre os estados mais visitados, referem-se Pernambuco, Pará, Bahia, e, com menor incidência, Amazonas, Maranhão, Ceará e Minas Gerais.

As memórias assinalam como certos momentos tensionais, a exemplo da implantação da república no Brasil (1889), se reflectem no acolhimento de companhias e de actores portugueses, não excluindo desta circunstância o digladio, na imprensa

brasileira, entre as facções monárquica e republicana da comunidade portuguesa aí residente, que atinge actores identificados a um dos quadrantes, inclusivamente, já no século XX, após a implantação da república em Portugal. A mesma tensão se acusa no período entre guerras, perante a emergência de regimes ditatoriais e a exacerbação de nacionalismos, reavivando espectros como o da colonização que liga a história de ambos os países. De qualquer modo, o franco desenvolvimento do teatro brasileiro, o progressivo desinvestimento das companhias portuguesas, no repertório como na cenoplastia, e o advento do cinema, constam entre os factores indicados para a crise de exportação teatral referida aos meados da década de 1920.

Rotativismo (1876-1910)

No período do Rotativismo assinala-se a exploração do Teatro Nacional pela companhia Rosas & Brasão (de 1880 a 1898), associada a um período apoteótico do teatro declamado, seja pelo elenco de actores, seja pelo repertório vinculado à alta comédia e ao drama histórico, seja por um inusitado investimento plástico nos espectáculos, descrito em termos de uma procura de realismo. Contudo, as narrativas não deixam de vincular a exploração da Rosas Brasão às tensões do meio teatral, sejam estas de ordem estética, ética ou política. O realismo plástico, reivindicado pela companhia, é entendido como uma exploração do luxo ao retratar preferencialmente ambientes aristocratizantes, azo de uma expectativa (no público) e de uma apetência (artística) entrevistas como prejudiciais à afirmação do realismo/naturalismo em cena. Não sendo acompanhado por um cabal subsídio do Estado, o investimento plástico da companhia é também apontado por levar a um encarecimento dos ingressos, contrário à missão de um Teatro Nacional, inclusivamente posta em causa na opção da companhia por um repertório maioritariamente traduzido, e, portanto, contrário ao fomento da dramaturgia nacional. A gestão da Rosas & Brasão vem pôr em relevo a própria política de não financiamento do Estado às produções do Teatro Nacional, condição perante a qual se torna evidente a tendência para a instalação de um modelo de gestão privatizada e a sua prática no quadro de uma instituição pública, seja na negociação das condições constantes nos regulamentos – imposição da Rosas & Brasão – seja no atropelo aos regulamentos, apontado às sociedades artísticas que se seguiram.

Porém, a Rosas & Brasão e companhias assumidas ou co-assumidas por artistas ou por dramaturgos, serve, nas narrativas, de contraponto à figura do empresário teatral dominante na década de 1890 – descrito como um negociante, alheado da arte e, por

vezes, do *métier*, porém, com prerrogativas sobre o devir artístico, em aspectos que vão da escolha de repertórios e de elencos, à distribuição dos papéis, à opção plástica dos espectáculos e à determinação do ritmo dos ensaios e das estreias – empresário cujo símbolo é S. Luiz Braga. Neste último, condensam-se as apreensões relativamente à exploração da arte pelo negócio, às estratégias de desorganização da praça teatral (na cativação de primeiros artistas das companhias concorrentes, sem aproveitamento artístico), às táticas de promoção de determinados artistas em detrimento de outros, e, portanto, à instrumentalização dos actores (empregues ou substituídos sem critério, ou sumariamente dispensados). Paralelamente, denuncia-se uma prática generalizada de incumprimento dos contratos laborais, os quais, sem uma cabal valia jurídica, se traduzem na desprotecção do actor. Dinâmicas associadas a um desequilíbrio de forças e à desmoralização entre a classe.

Com relação ao Rotativismo, o temário passa, deste modo, a incorporar temas e tópicos que visam, ainda, a desmistificação do actor em termos da sua equiparação a um trabalhador, e da actividade teatral, às demais actividades laborais – focalização não alheia ao revigoração, na Europa, das classes profissionais e respectivos sindicatos. Um dos tópicos centrípetos nesta abordagem é o ordenado do actor. Embora no teatro se possam auferir ordenados muito acima da média, esta prerrogativa apresenta-se circunscrita a uma minoria no âmbito de um sector que reflecte a hierarquização social, variando exponencialmente os ordenados consoante a categorização do actor; variação, além do mais, sujeita à lógica capitalista e às leis do mercado que determinam a diferenciação económica entre os géneros (musicado e declamado) em que o actor professa. Por outro lado, refere-se a saturação do mercado teatral e o reduzido número de companhias com actividade regular, introduzindo-se a questão do desemprego e do risco e irregularidade na recepção de empresas ou de sociedades artísticas emergentes.

Além do mais, mesmo àqueles cujos ordenados atingiram os tectos máximos – a exemplo dos memorialistas – assistem condicionantes que vão diluir esta prerrogativa, introduzindo-se o tópico das condições contratuais e respectiva incidência em duas determinantes para a descapitalização cíclica do actor, a saber, o encargo financeiro na caracterização e guarda-roupa de cena, e, a interrupção, sem vencimento, da actividade regular durante os cinco meses da época de Verão. Contexto no qual se atribui significados ao “terror do Verão”, época das digressões artísticas como um recurso de sobrevivência, e, nas quais, mesmo se assistidas por empresários, o actor é igualmente compelido ao investimento financeiro, seja nas viagens de deslocação (conforme os contratos, parcial

ou total), seja nas despesas referentes à estadia e alimentação. Pode-se concluir que, mediante o modelo de exploração empresarial e as contingências contratuais referidas, quer ao guarda-roupa e interrupção do vencimento na época estival, quer às digressões, o actor é equiparado a um investidor financeiro passivo, sem a contrapartida de participação nos eventuais lucros e, bastas vezes, assumindo os riscos do empreendimento teatral quando o empresário não cumpre os contratos.

Para além das condições contratuais e das condições do meio teatral, referem-se as inseguranças que decorrem da própria organização laboral – e compulsão ao trabalho em estado de falência física e/ou anímica –; a desprotecção do actor na idade inactiva ou na situação de invalidez – embora já num quadro socialmente generalizado; e, as condições laborais propriamente ditas – para cujo regramento tendem as reivindicações apresentadas pelo primeiro sindicato profissional – a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, fundada em 1908. Mas, não é só nos movimentos sociais que o sector acompanha as realidades, referindo-se, por um lado, no início do século XX, a maior frequência na oferta do teatro de revista, e de como a vertente satírica do género acaba por reforçar a propaganda republicana, e, por outro, a emergência de iniciativas como o Teatro Livre e o Teatro Moderno, contra a corrente da oferta comercial e na chamada de atenção para questões do foro social; ressaltando-se, deste modo, a confluência do teatro e das apetências e apreensões sociais.

Da Primeira República (1910-1933) ao Estado Novo (de 1933 até 1945)

Contudo, é com a instauração da república, e mediante os desígnios de refundação do país, que a dimensão política do binómio teatro/actor ganha veemência nas narrativas. Época assinalada pela tensão entre herança e mudança, anotada, na microssociedade teatral, aos processos de reforma do Teatro Nacional e do Conservatório, bem como às práticas teatrais e generalizada resistência ao ensino formal de teatro, factores determinantes na correspondência a demandas estéticas emergentes. A questão da disciplina no trabalho – a hierarquização profissional, uma das suas estruturantes – convoca aspectos como sejam a progressão na carreira e a verificada tendência para a diluição da noção de categoria profissional, associada, inclusivamente, ao teatro de revista e a fenómenos de arrivismo na profissão, aos quais se contrapõe a questão do mérito artístico.

A tensão entre herança e mudança é, de igual modo, apontada à macrossociedade, no que diz respeito à polarização, fragmentação e instabilidade política, à crise

económica, agravada pela Grande Guerra, e à crescente fractura social. Circunstâncias que se traduzem na sequência de golpes e contra-golpes, bem como na sucessão de quarenta e cinco governos ao longo dos vinte e seis anos da Primeira República. Anota-se deste tempo, não só o clima de guerra e transformação de espaços teatrais em quartéis-generais, ou centros de detenção e de tortura, mas também, o impacto que estas e outras condicionantes – desde as greves à contenção de manifestações pelo recolhimento obrigatório –, significaram para a actividade teatral; ocasião também para o ressurgimento do sindicato com a Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro (1917-1926), de inspiração assumidamente marxista, inclusivamente, na abrangência de várias funções da actividade teatral, mormente, técnicas, anteriormente não abrangidas.

Numa época em que a política é uma dominante social, e os teatros, espaços eleitos para manifestações deste foro – renomeados, inclusivamente, em anuência ao novo regime –, as memórias realçam a dimensão política do teatro e do actor, inclusivamente, impondo-se a questão se devem ou não os actores manifestar as suas convicções políticas. A tendência para a demissão daquele que é, afinal, um direito de cidadania – ao afirmar-se não político ou não devendo expressar as suas convicções políticas –, é, antes do mais, assinalada a contextos de perseguição política (quer logo após a implantação da república, quer em períodos contra-revolucionários, como o Sidonismo). Além disso, a professada cisão entre cidadão e actor revela-se improficua, até mesmo porque, na condição de memorialista, o actor não pode deixar de dar expressão às suas ideias políticas, quer implicitamente, nas omissões ou nos comentários aos acontecimentos, quer explicitamente, em certos casos, dando inclusivamente nota das inflexões neste campo; inflexões de igual modo espelhadas no sindicato da classe, o Grémio dos Artistas Teatrais (1926-1933), e na restrição das funções laborais abrangidas; a sua constituição dá-se no mesmo ano do golpe militar que instituiu a ditadura e a posterior proibição dos sindicatos livres. É ainda no ano de 1926 que o Conselho Teatral, ao ser consultado pelo novo Governo sobre a gestão do Teatro Nacional, delibera pela exploração estatal deste teatro, bem como pelo financiamento das respectivas produções – condição pela primeira vez enunciada como *sine qua non* para a existência de um Teatro Nacional. Deliberação, no entanto, ignorada no contexto da ditadura, passando o Teatro a ser adjudicado, em 1929, à Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro.

As narrativas reflectem, ainda, a deslocação da noção de progresso do social para o tecnológico, com impacto nos transportes terrestres (o automóvel e veículos afins), aquáticos (o submarino) e aéreos – a primeira travessia do Atlântico Sul com destino ao

Rio de Janeiro, empreendida em 1922 por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, é ensejo para a activação de uma série de tópicos da memória histórica com efeito apaziguador quanto ao futuro apreensivo de um país pequeno e rural no contexto de uma Europa de grandes potências industrializadas.

Apesar da conturbação sociopolítica, as memórias reflectem como a Primeira República correspondeu a um período de proliferação de uma série de iniciativas que vincam a dimensão política do teatro, na medida em que interpelam o estado das coisas no que à oferta teatral diz respeito, dominada, numa lógica capitalista, pela revista e pela comédia. Trata-se de iniciativas que, ou visam modos alternativos de produção, inclusivamente na proposta de espaços ao ar livre, e/ou visam a divulgação de um repertório entre nós desconhecido, clássico ou contemporâneo, nacional ou estrangeiro, de todo o modo, afastado da rota dos palcos, não só no intuito de não reduzir o teatro à dimensão do lúdico e do entretenimento como de incluí-lo na paisagem das vanguardas artísticas. Entre estas, referem-se: o Teatro da Natureza (1911); os espectáculos vicentinos no Teatro República (1911-1912); os espectáculos de Grand-Guignol (1912-1913); o Teatro de Arte (1919-1920, 1924); o repertório nacional tardo-naturalista ou realista, levado à cena por companhias emergentes entre 1921 e 1925 (Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Lucília Simões-Erico Braga, Nova Companhia de Declamação de Alfredo Cortez); e, o Teatro Novo, cujo mentor é António Ferro (1925).

Do período que se segue, na afirmação das ditaduras europeias e do Estado Novo, em Portugal – até ao ano de 1945, último nas referências das narrativas –, retém-se a instituição da Censura (1933) e refere-se a iniciativa estatal do Teatro do Povo (1936) – veículo de instrumentalização do teatro para efeitos de controlo social e de propaganda do regime, e, inclusivamente, subversão dos pressupostos em discussão sobre um teatro do e para o povo. Condições impostas à actividade teatral que assinalam um contraste com a época antecedente, visível, até, na omissão de propostas alternativas a uma rotina de oferta, igualmente condicionada. Da Segunda Grande Guerra (1939-1945) retém-se, a ausência do teatro no evento estratégico de reafirmação do regime – a Exposição do Mundo Português, em 1940 –, apesar do espaço construído para o efeito. O memorialismo institui-se também como um resgate contra os esquecimentos da história, no caso, estadonovista, a exemplo de uma das obras de referência da época e da menção omissa feita à actividade síndica de um dos memorialistas.

Conclusão

As primeiras memórias escritas de actores portugueses convergem, assim, para a desconstrução da figuração do binómio teatro/actor enquanto fenómeno não desligado, mas inerente ao devir socio-histórico, convocando um temário revelador das tensões entre figurações (herdadas) e reconfigurações a que o binómio foi sendo sujeito nos séculos XIX e XX. Temário que se complexifica com o avançar das épocas, assumindo diferentes incidências nos âmbitos artístico, profissional, social e político, o qual, passamos a resumir no seguinte esquema:

Liberalismo (1834-1851)

Meio teatral

- Influência de modelos franceses (repertórios e instituições)
 - Émile Dour et a formação da 1ª companhia do Teatro Nacional
- Guerra civil (1846-1847) e estrangulamento da praça teatral (1846-1854)
- Circunscrição do público teatral

Regeneração (1851-1876)

Recepção social

- Celebração do actor
 - Sociabilização do actor entre as elites
 - Projecção de desejo no actor
- Preconceitos latentes relativos ao binómio teatro/actor

Meio teatral

- Reactivação de teatros na capital: Condes (1853), D. Fernando (1855), Variedades (1857).
- Teatro Nacional e reforma de 1868: crise económica e governos reformistas
- Teatro musicado: hegemonia da opereta na programação dos teatros principais
- Teatro declamado: tensão entre o gosto dominante e tendências emergentes
- Regras e afirmação de territórios: o actor como co-autor da acção de teatro
- Influência da tecnologia e revolução dos transportes
 - Circulação na Europa (caminho-de-ferro)
 - Digressões artísticas ao Brasil (vapor)

Gestão da carreira artística

- Pressupostos éticos e estéticos
 - Popularidade artística

Processos artísticos de composição

- Estudo (níveis)
- Processos externos e internos (escolas e tendências estéticas)

Ética profissional

- Parâmetros e tensões

Rotativismo (1876-1910)

Meio teatral

- Rosas & Brasão no Teatro Nacional (1880-1898)
 - Tensões de ordem estética, ética e política
- O empresário teatral na década de 1890
 - S. Luiz Braga, símbolo das apreensões
- Saturação do meio e desemprego
- Teatro de revista: frequência de oferta a partir do início do século XX
- Teatro Livre e Teatro Moderno: iniciativas contra-corrente

Condições de trabalho

- Condições contratuais e descapitalização cíclica do actor
 - Ordenados
 - Encargos financeiros
 - Interrupção da actividade regular e dos vencimentos no Verão
 - Digressões artísticas
- Organização laboral (inseguranças)
- Protecção social (apreensões)
 - Doença
 - Invalidez/ reforma
- Condições laborais
 - Emergência do sindicato (ACAD, 1908)
 - Reivindicações

I República (1910-1933)

Meio teatral

- Reformas: Teatro Nacional e Conservatório (1911-1912)
- Práticas teatrais e resistências: questões disciplinares
- Influência da instabilidade socio-política na actividade teatral
 - Ressurgimento do sindicato – ACTT (1918-1926)
- Relação entre teatro/actor e *pólis*
 - Política e perseguição
 - Emergência de iniciativas que interpelam a oferta dominante (teatro de revista, comédia)
 - Teatro da Natureza (1911)
 - Espectáculos vicentinos (1911-1912)
 - Grand-Guignol (1912-1913)
 - Teatro de Arte (1919-1920, 1924)
 - Dramaturgia nacional tardo-naturalista/realista (1921-1925)
 - Teatro Novo (1925)
 - Defesa do financiamento estatal às produções do Teatro Nacional (1926): Grémio dos Artistas Teatrais – Sindicato Profissional (1926-1933)
 - Golpe militar (28 de Maio 1926) e adjudicação do Teatro Nacional à empresa Rey Colaço-Robles Monteiro (1929-1964)

Estado Novo (de 1933 até 1945)

Meio teatral

- Estado Novo e instituição da Censura (1933)
 - Influência no teatro de revista (ausência de contra-propostas à oferta teatral)
 - Teatro do Povo (1936) e instrumentalização do teatro pelo regime
- 2ª Guerra Mundial (1939-1945) e reafirmação da ditadura: ausência do teatro na Exposição do Mundo Português (1940)

As narrativas do *corpus* fecham num ciclo histórico, no qual, a cobro da rentabilização financeira, na I República, e da imposição de um regime, no Estado Novo, o teatro reaparece, ora sob a chancela do entretenimento e do lúdico (hegemonia do teatro de revista), ora como uma ameaça da ordem (instituição da Censura), estigmas que os actores-memorialistas contrariam e desconstroem no sentido da desmarginalização do binómio teatro/actor, processo ainda hoje pendente perante a intermitência de uma actividade inscrita nas artes performativas e a questão do enquadramento laboral do actor.

Referências bibliográficas

Bibliografia Activa

FERREIRA, Isidoro Sabino

1876: *Memórias do actor Isidoro escritas por ele mesmo, precedidas de uma carta do Exmo. Sr. F. Palha*. Lisboa: Impr. de Joaquim Germano de Sousa Neves.

SANTOS, José Carlos dos

1885: *Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas*. Lisboa: Tipografia/ Livraria Matos Moreira.

SIMÕES, Lucinda

1922: *Memórias, factos & impressões*. Rio de Janeiro: Lito-Tipografia Fluminense S.A.

BRASÃO, Eduardo

1925: *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*. Lisboa: Empresa da Revista de Teatro Lda.

ROSA, Augusto

1915: *Recordações da cena e fora da cena*. Lisboa: Livraria Ferreira.

1917: *Memórias e estudos*. Lisboa: Livraria Ferreira.

ABRANCHES, Adelina

1947: *Memórias de Adelina Abranches, apresentadas por Aura Abranches*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

PINHEIRO, António

1912: *Ossos do ofício...* Lisboa: Livraria Bordalo.

1923: *Coisas da vida...: impressões da vida de teatro*. Lisboa: Galhardo & Costa.

1929: *Contos largos: impressões da vida de teatro*. Prefácio de Rocha Martins. Lisboa: Tip. Costa Sanches.

BLASCO, Mercedes

- 1908: *Memórias de uma atriz*. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso.
- 1920: *Vagabunda: seguimento às memórias de uma atriz: 1908 a 1919*. Lisboa: J. Rodrigues.
- 1924: *Desventurada*. Lisboa: Portugalia Editora.
- 1937: *Enjeitada*. Lisboa: J. Rodrigues.
- 1938: *Diário de uma escriba*. Lisboa: J. Rodrigues.

LEAL, Carlos

- 1920: *No palco e na rua: impressões do homem e do artista*. Lisboa: Galhardo & Costa.
- [1923]: *Demolindo: segundo volume das memórias do artista*. Lisboa: Galhardo & Costa.
- [1941]: *Água-forte: memórias*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

Bibliografia Passiva

AA.VV.

- 1901: *Lucília Simões: homenagem da Bahia*. S. Salvador da Bahia: s/ed.

AA.VV.

- 1903: *Palmira Bastos: álbum-homenagem colaborado pelos principais escritores e artistas*. Lisboa: José Bastos.

AA.VV.

- 1925: *Os grandes comediantes portugueses – In Memoriam Ângela*, Lisboa: edição da Empresa de Teatro.

AA.VV.

- 1937: *Centenário de Gil Vicente (1537 – 1937): livro em que se contêm as obras do poeta representadas nas récitas vicentinas de gala, escolares e populares que então foram ditas e mandado publicar pelo Ministério da Educação Nacional* [org. João Pereira Dias]. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

AA.VV.

- 1982: *O Fascismo em Portugal: actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras de Lisboa, em Março de 1980*. Lisboa: Regras do Jogo.

- AA.VV.
2013: *O fado e o teatro*. Lisboa: Museu do Fado/ Museu Nacional do Teatro.
- ABREU, Ilda Soares de
2011: «A república vai ao teatro», in: *Mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 237-269.
- ALMEIDA, Fialho de
1925: *Actores e autores: impressões de teatro*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
1949: *Os gatos – publicação mensal de inquérito à vida portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, (1ª edição: 1894).
- ALVAREZ, José Carlos
2010: «A República foi ao Teatro», in: *A República foi ao Teatro* (catálogo da exposição). Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- ANDREWS, Molly et al. ed.
2006: *The uses of narrative – explorations in sociology, psychology and cultural studies*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- ANON.
1864: *Glorificação do actor Joaquim José Tasso*. Lisboa: Tipografia do Futuro.
- ANON.
1875: *Emília das Neves: documentos para a sua biografia por um dos seus admiradores*. Lisboa: Livraria Universal-Silva Júnior.
- ANON.
1900: *Taborda: biografia e notas críticas*. Lisboa: Emp. da História de Portugal.
- ASSIS, José Bento de Araújo
1881: *Biografia da actriz Luísa Leopoldina Fialho*. Lisboa: Lalléman Frères.
- BAIXA, Célia
2008: «Imagens de si: um olhar dos estudos culturais sobre o auto-retrato.», in: *ACT16 – Escrever a vida: verdade e ficção*. Porto: Campo das Letras, pp. 229-239.
- BARATA, José de Oliveira
1991: *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BARROS, Júlia Leitão de
2009: *Amélia Rey Colaço* [fotobiografia]. Lisboa: Círculo dos Leitores.

- BARTHES, Roland
 1987: *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70.
- 2009: *Ensaio críticos*. Lisboa: Edições 70.
- BASTOS, Glória e VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de
 2004: *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Teatro.
- BASTOS, Sousa
 1898: *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- 1908: *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- 1947: *Recordações de teatro*. Lisboa: Século.
- BEN-SHIR, Deborah
 04-2008: «Born to write: Discovery and construction of self in the identity stories of poets and writers», in: *Qualitative Sociology Review*. s. l., vol. IV, issue 1, pp. 21-45.
- BLASCO, Mercedes
 1923: *Caras pintadas*. Lisboa: Portugália.
- Das qualidades magnas do artista dramático. Conferência realizada na Associação Comercial dos Lojistas, em 3 de Junho de 1923*. Lisboa: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.
- 1925: *Tagarelices*. Paris: Aillaud.
- 1927: *Como eu fui amada*. Lisboa: J. Rodrigues & C^a.
- 1928: *Quando a alma fala*. Lisboa: J. Rodrigues.
- Querem saber?* Lisboa: J. Rodrigues.
- 1930: *Arco de cupido*. Lisboa: J. Rodrigues & C^a.
- 1932: *Hipócritas*. Lisboa: J. Rodrigues.
- 1936: *Nas trincheiras da vida*. Lisboa: J. Rodrigues & C^a.

- BONIFÁCIO, Maria de Fátima
 1993: *História da Guerra Civil da Patuleia, 1846-1847*. Lisboa: Editorial Estampa.
 2005: *O século XIX português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 3ª edição.
- BOURDIEU, Pierre
 1996: *As regras da arte*. Lisboa: Presença.
- BRAGA, Teófilo
 1870-1871: *História do Teatro Português*. 4 vols. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BRANCO, Manuel Bernardes
 1879: *Portugal e os estrangeiros: segunda parte*. Lisboa: Livraria A. M. Pereira - Editor.
- BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas
 2002: «Diários, memórias, autobiografias», in: *Metamorfoses do Eu: o diário e outros géneros autobiográficos na Literatura Portuguesa do século XX. Actas da secção 8 do IV Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 7-65.
- BRILHANTE, Maria João
 2014: «Este livro», in: BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: sete olhares sobre o teatro da nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 11-19.
- BRITO, Nogueira de (dir.)
 1925: *Ángela : In-Memoriam*. Lisboa: De Teatro.
- BRUNEL, Pierre
 1988: *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. s.l.: Éditions du Rocher – Jean-Paul Bertrand Éditeur.
- BUDASZ, Rogério
 2008: *Teatro e música na América Portuguesa*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- BUSS, Helen M.
 2001: «Memoirs», in: *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. Vol. 2, pp. 595-596.
- CABRAL, Pedro
 1924: *Relembrando ...* Lisboa: Livraria Popular.

- CAMACHO, Brito
1932: *A linda Emília*. Lisboa: Guimarães & C.^a.
- CARVALHO, João Pinto de
1898: *Lisboa de outros tempos* (2 volumes). Lisboa: Livraria António Maria Pereira.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de
1925: *Teatro e artistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CASCÃO, Rui
1997: «Demografia e sociedade: o crescimento demográfico, ritmo e factores», in: *História de Portugal – O Liberalismo (1807-1890)*, (dir.) José Mattoso. Lisboa: Estampa. Vol. 5, pp. 425-439.

2011: «Em casa: o quotidiano familiar», in: *História da vida privada em Portugal – a Época Contemporânea*, (dir./coord.) José Mattoso e Irene Vaquinhas. s.l.: Círculo de Leitores – Temas e Debates, pp. 222-252.
- CASTILHO, Júlio
1937: *Lisboa Antiga*, Lisboa: S. Industriais da C. M. L.
- CATROGA, Fernando
1993: «Nacionalistas e iberistas»; «A secularização dos cemitérios»; «As comemorações cívicas : o centenário de Camões»; in : *História de Portugal – O Liberalismo (1807-1890)*, (dir.) José Mattoso. Lisboa : Estampa. Vol.5, pp. 563-567; 598-599; 602-607.

2001: *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto.
- CHAVES, Castelo Branco
1978: *Memorialistas portugueses*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa - M.E.C. Secretaria de Estado da Cultura.
- COELHO, Rui Pina
2009: «O que é que o actor tem? Figurações de personagens shakespearianas por actores e actrizes portuguesas ao longo do século XX (... e um bocadinho do XXI)», in: *Shakespeare entre nós*, org. Maria Helena Serôdio et al., Lisboa: Húmus, Centro de Estudos de Teatro, Centro de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 59-70.

2017: *António Pedro*. Lisboa: INCM, TNDMII, TNSJ, CET. Col. Biografias do Teatro Português, nº 3.

CONDE, Idalina

- 1991: «Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor», in: *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 9, pp. 207-225.
- 1993: «Problemas e virtudes na defesa da biografia», *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 13, pp. 39-57.
- «O nosso comum saber biográfico», in: *Estruturas sociais e desenvolvimento* (Actas do II Congresso Português de Sociologia). Lisboa: Editorial Fragmentos, 2º vol.
- 1994: «Artistas, profissão e dom», in: *Vértice*, nº 60, pp. 77-85.
- «Falar da vida (I)», in: *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 14, pp. 199-222.
- «Falar da vida (II)», in: *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 16, pp. 41-74.
- 1995: «Leonardo, *uomo senza lettere...*», in: *Phala*, nº 44, pp. 78-79.
- «Artistas, renascimentos e fundações», in: *Ler História*, nº 27-28, pp. 149-175.
- «Sarah Affonso, mulher (de) artista», in: *Análise Social*, Vol. XXX, nºs 131-132 (2º-3º), pp. 459-487.
- 1996: «Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão», in: *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 19, pp. 31-65.
- 1999: «Biografia: confronto com as ilusões», in: *Forum Sociológico*, Série II, nº 1-2, pp. 203-219.
- 2011: «Crossed Concepts: Identity, Habitus and Reflexivity in a revised framework», in: *CIES e-Working Paper*, nº 113/2011, pp. 1-31.

CRUZ, Duarte Ivo

- 1988: *O ciclo do Romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa : Guimarães Editores.
- 2004: *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*. [Lisboa]: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CRUZ, Fernando Miguel Rodrigues Monteiro Nunes da

- 2012: «Capítulo I – Enquadramento histórico», in: *A iluminação cénica em Portugal na segunda metade do século XX*. Dissertação de Mestrado. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

CUNHA, Carlos Guimarães da

- 2003: *A 'Janeirinha' e o Partido Reformista : da Revolução de Janeiro de 1868 ao Pacto da Granja*. Lisboa: Edições Colibri.

- DIAS, Maria Eduarda de Oliveira
2012: *O associativismo e as condições laborais dos actores na Primeira República*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- DIONÍSIO, Eduarda
1985: «A vida cultural durante a República», in : MEDINA, João (coord.) *História Contemporânea de Portugal*. Lisboa: Amigos do Livro. Vol. II, pp. 9-19.
- DIONÍSIO, Mário
1974: *A paleta e o mundo. Segunda Parte : Prestígio e fim de uma ilusão*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América. Vol. 2 ; Vol. 5.
- DUSIGNE, Jean-François
1997: *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*. Paris: Éditions Théâtrales.
- ELIAS, Mário
1992: *O drama de Mercedes Blasco*, Mértola: edição do autor.
- ESTEVES, João e CASTRO, Zília Osório de (dir.)
2013: *Feminae: dicionário contemporâneo*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade do Género.
- FACHIN, Lília
2000: «Questões de ilusão teatral» in: *Aletria: revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 7, Dossiê: Teatro Crítica Teatral, pp. 267-278.
- FADDA, Sebastiana
2017: *Alfredo Cortez*. Lisboa: INCM, TNDMII, TNSJ, CET. Col. Biografias do Teatro Português, nº 2.
- FERBER, Michael
1999: *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: University Press.
- FERNANDES, Eduardo
1940: *Memórias do Esculápio: das mãos da parteira à República*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

- FERREIRA, José Maria de Andrade
1859: *Biografia da actriz Delfina*. Lisboa: Aristides Abranches, Tipografia de Joaquim germano de Sousa Neves. Col. Galeria Artística, nº 1.
- FERREIRA, Licínia Rodrigues
2011: *Júlio César Machado cronista de teatro: Os folhetins d'A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERREIRA, Maria Laurinda Mengas
2013: *À luz da Estrela: o Teatro da Natureza no Jardim da Estrela (1911)*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERREIRA, Rafael
1943: *Da farsa à tragédia: teatros, circos e mais diversões de outras épocas*. Porto: Domingos Barreira Editor.
- FERREIRA, Teresa A. S. Duarte
1996: *Catálogo de teatro: a colecção do livreiro Eduardo Antunes Martinho (Cod. 11702 – Cod. 12887)*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FIGUEIREDO, Antero de
1908: *Cómicos*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- FIGUEIREDO, Filipe André Cordeiro de
2015: *O insustentável desejo da memória: incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FILIPPE, Guilherme
2017: *O gosto do público que sustenta o Teatro: subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FISCHER-LICHTE, Erika
2004: *History of European drama and theatre*. Trad. Jo Riley. London: Routledge.
- FLOR, João de Almeida
1985: «Shakespeare, Rosas & Brasão», in: *Miscelânea de estudos dedicados a Fernando de Mello Moser*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 233-246.

- 2009: «Hamlet (1887): tradução portuguesa de um caso patológico», in: *Shakespeare entre nós*, org. Maria Helena Serôdio et al., Lisboa: Húmus, Centro de Estudos de Teatro, Centro de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 184-201.
- FONSECA, Fernando Taveira da
1993: «Elites e classes médias», in: *História de Portugal – O Liberalismo (1807-1890)*, (dir.) José Mattoso, Lisboa : Estampa. Vol.5, pp. 459-499.
- FRANÇA, José Augusto
1999: *O romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 3ª edição.
2002: *Lisboa 1898. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 2ª edição revista e acrescentada.
- GAMEIRO, Luís
2011: *António Pinheiro: subsídios para a História do Teatro Português*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
2013: «A pedagogia de António Pinheiro», in: *Sinais de Cena*, nº 19. s.l.: Edições Húmus.
2014: *António Pinheiro: um nome para a História do Teatro Português*. Albufeira: Arandis Editora.
- GARCIA, Ápio
1965: *Palmira Bastos – a primeira-dama da cena portuguesa: 90 anos de vida, 70 anos de teatro*. Lisboa: Jal, 3ª ed.
- GARRAIO, Augusto
(s/d): *Manual do curioso-dramático. Guia prático da arte de representar*. Lisboa: Livraria Editora de Arnaldo Bordalo.
- GARRIDO, Álvaro
2010: «Estado Novo e Corporativismo. Um programa de investigação em História Económica e das Instituições», in: *Novos combates pela História. A História das organizações Económicas e Sociais*, (coord.) Manuela Tavares Ribeiro, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 297-309.
Disponível em:
<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/31620/1/24-%C3%81lvaro%20Garrido.pdf?ln=pt-pt>
- GIORA, Rachel
2003: *On our Mind: Salience, Context and Figurative Language*, Oxford: Oxford University Press.

- GOMES, J. Reis
1906: *O teatro e o actor* (esboço filosófico da arte de representar). Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, (2ª edição).
- GUSDORF, Georges
1990: *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris: Éditions Odile Jacob.
1991: *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- GUZENHAUSER, B. J.
2001: «Autobiography: General Survey», in: *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, (M. Jolly, ed.). London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. Vol. I, p. 75-77.
- HENRIQUES, Bruno
2013: *Teatro D. Fernando: um teatro a curto prazo*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- HORNUNG, A.
2001: «Anthropology and Life Writing», in M. Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. Vol. I, pp. 38-40.
- JACQUES, Mário e Silva Heitor
2001: *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- LABAREDAS, Maria Rosalina Garcia
1982: «A luta contra a fascização dos sindicatos: resistência operária e violência fascista», in: *O fascismo em Portugal*. Actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras em Março de 1980. Lisboa: A Regra do Jogo. Col. Biblioteca de História, pp. 259-285.
- LEAL, Joana D'Eça
2016: *Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro*. Lisboa: INCM, TNDMII, TNSJ, CET. Col. Biografias do Teatro Português, nº 1.
- LEÃO, Ponce de
1917: *Se Gil Vicente voltasse...* Lisboa: Of. Gráficas.
- LEJEUNE, Philippe
1975: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

- LOPES, Maria Antónia
1993: «Os pobres e a assistência pública», in: *História de Portugal – O Liberalismo (1807-1890)*. s. l.: Círculo de Leitores. Vol. 5, pp. 501-515.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José
1987: *História da Literatura Portuguesa*, 14ª ed. Porto: Porto Editora.
- MACHADO, Júlio César
1884: *Lisboa de ontem*. Lisboa: Empresa Literária.
- MACHADO, Júlio César, et al.
1871: *Homenagem a Taborda: esboço biográfico do actor Francisco A. da S. Taborda*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- MADUREIRA, Joaquim
1905: *Impressões de teatro: Cartas a um provinciano & Notas sobre o joelho (1903-1904)*. Lisboa: Ferreira & Oliveira Lda.
- MAGALHÃES, Paula
2007: *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 2014: *Belle Époque: A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- 2016: *‘É entrar senhores, é entrar!’ Teatro de feira em Lisboa: 1850 – 1919*. Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MASSAUD, Moisés
2004: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- MATOS, Maria
1935: *Dizeres de amor e de saudade*. s. l: s/ed.
- 1955: *Memórias*. Revisão e prefácio de Alice Ogando. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- MATOS, Sérgio Campos
1998: *Historiografia e memória nacional: 1846 – 1898*. Lisboa: Edições Colibri.
- 2008: *Consciência histórica e nacionalismo (Portugal – Séculos XIX e XX)*. Lisboa: Livros Horizonte.

- MATOS-CRUZ, José de
2005: *Joaquim de Almeida: um actor de Montijo*. Lisboa: D. Quixote.
- MEDINA, João
1978: *Salazar e os fascistas. Salazarismo e nacional-sindicalismo, a história dum conflito: 1932-1935*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- MEDINA, João (dir.)
1993: *História de Portugal: dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Lisboa: Ediclube. Vol. VIII e IX.
- MELLO, Augusto Xavier de
1910: *O teatro no Brasil: conferência lida pelo autor no Teatro da Trindade*. Lisboa: Fénix Tip.
- MÓNICA, Maria Filomena
1992 «Negócios e política: os tabacos (1800-1890)», in: *Análise Social*, Vol. XXVI (116-117), (2º e 3º), pp. 461-479.
[<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223054198H8hPJ1gv7Ri73FT8.pdf>]
- MORÃO, Paula
1997: «Memorialismo», in: Helena Carvalhão Buescu (org.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, pp. 315-319.
- MÜLLER, Ralph
2014: «Anedocte, Comic», in: *Encyclopedia of Humor Studies*, Salvatore Attardo (ed.). Texas A & M University-Commerce. Los Angeles, London, New Dehli, Singapore, Washington D. C.: Sage Reference, pp. 39-40.
- NEVES, Azevedo
1914: *A máscara de um actor: cabeças de expressão*. Lisboa: Guimarães & Cª.
- NORA, Pierre
1986: «Retour au XIXe Siècle», in: *Littérature. Textes et documents. XIXe Siècle*. Paris: Éditions Nathan.
- Ó, Jorge Ramos do
1999: *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949. Ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.

- OLDEMIRO, César
1959: *O actor Ferreira da Silva no centenário do seu nascimento: 1859-1959*. Lisboa: s/ed.
- OLDEMIRO, César e JÚNIOR, Rocha
1914: *O teatro em fraldas*. Lisboa: Livraria Ventura Abrantes.
- OLIVEIRA, Cláudia Sales
2012: «As digressões ao Brasil nas memórias de actores portugueses (séculos XIX-XX)», in: *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, (org.) Maria Helena Werneck e Angela Reis. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, pp. 75-94.
2014: «Mercedes Blasco: actriz maldita», in: *Sinais de Cena*, nº 22. s.l.: Edições Húmus.
- OLIVEIRA, Gonçalo Antunes de
2010: «'Só temos Pátria enquanto houver República!' O teatro de revista no surgimento da Primeira República em Portugal», in: *A República foi ao Teatro* (catálogo da exposição). Lisboa: Museu Nacional do Teatro, pp. 25-35.
- OLIVEIRA, Joaquim de
1950: *O Teatro Novo: o “Knock” e o seu encenador. Memórias e ensaios. Subsídios para a técnica e história do teatro português*. Lisboa: Livraria da Trindade.
1981: *O meu teatro: história de um rapaz que quis ser artista de teatro. Exemplos da arte de representar. Arte e culto memorial psicológico do actor. Imagens vividas* [título da capa]. [Outro título antes do texto] *O meu teatro: livro de memórias de Joaquim de Oliveira. Meio século pelos palcos de Lisboa e Porto*. [Texto inédito, dactilografado, existente no arquivo da Biblioteca do Museu Nacional de Teatro].
- PALMEIRIM, Luís Augusto
1891: *Os excêntricos do meu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- PATRÃO, Ana Sofia Soares Caldeira
2012: *Francisco Ribeiro: determinação e circunstância. Cenas de um percurso de teatro (1936-1960)*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- PEIXOTO, João
1987: «O crescimento da população urbana e a industrialização em Portugal», in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 22 (Abril de 1987), pp. 101-113.
- PEREIRA, Alexandrina & ALMEIDA, Rui Pinto de
2006: «Batalha de La Lys», in: *Grandes batalhas de Portugal*, documentário produzido para a RTP. [Em linha apud: <http://ensina.rtp.pt/artigo/batalha-de-la-lys-documentario/>].
- PEREIRA, Maria da Conceição Meireles
2004: «A pena em vez da espada: teatro e questão ibérica», in: MARINHO, Maria de Fátima e TOPA, Francisco (coord.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, Porto: Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, Vol. II, pp. 71-101.
- PINHEIRO, António
1909a: *Teatro português: arte e artistas*, Lisboa: Tipografia do Arquivo Teatral.
1909b: *O teatro português na actualidade*, Lisboa: Casa Progresso.
1911: *Opereta portuguesa*. Lisboa: edição do autor.
1913: «A marcação», in: *Theatralia – revista de arte*, Lisboa: Casa Minerva, nº 1, pp. 19-24.
1925: *Estética e plástica teatral: lições recolhidas, compiladas, traduzidas e anotadas conforme o programa oficial da 5ª Cadeira da Escola da Arte de Representar*. Lisboa: Tipografia Costa Sanches.
- PINHEIRO, Chaby
1938: *Memórias de Chaby, transcritas e coordenadas por Tomás Ribeiro Colaço e Raúl dos Santos Braga*. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, Lda.
- PINHEIRO, Joaquim
2009: «Efeito retórico das histórias anedóticas na biopsicografia de Plutarco», in: *JoLie – Journal of Linguistics and Intercultural Education*, nº2:2, (University of Alba Iulia, Roménia): Editura Aeternitas. [http://www.uab.ro/jolie/2009_2/21_pinheiro_joaquim.pdf].
- PINTO, Ana Catarina Simões Mendonça
2015: *A luta de classes em Portugal (1919-1926): a esquerda republicana e o bloco radical*. Tese de Doutoramento em História Contemporânea. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- PINTO, João de Almeida (compil.)
 1906: *Ângela Pinto: esboços, homenagens e apreciações críticas*. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso.
- PINTO, Silva
 1875: *Emília das Neves e o Teatro Português*. Porto: Imprensa Popular de Matos Carvalho & Vieira Paiva.
- PORTELLI, Alessandro
 2013: *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios. Ética, memória e acontecimento na História Oral*. s.l.: Edições Unipop.
- QUENTAL, Antero de
 1865: *Bom-senso e bom-gosto – carta ao excelentíssimo senhor António Feliciano de Castilho*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RAIMUNDO, Orlando
 2015: *António Ferro: o inventor do Salazarismo. Mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Alfragide: Publicações D. Quixote.
- RAMOS, Jorge Leitão
 2011: *Dicionário do cinema português (1895 – 1961)*. Lisboa: Caminho.
- REBELLO, Luiz Francisco
 1978a: *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Prelo Editora.
- 1978b: *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: ICLP, col. Biblioteca Breve, nº 16.
- 1980: *O Teatro Romântico (1838-1869)*. Lisboa: ICLP, col. Biblioteca Breve, nº 51.
- 1985a: *História do Teatro de Revista em Portugal – Da Regeneração à República*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Vol. 1.
- 1985b: *História do Teatro de Revista em Portugal – Da República até hoje*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Vol. 2.
- 2010: «O teatro na transição do regime (1875-1876 a 1917-1918)», in: *A República foi ao Teatro* (catálogo da exposição). Lisboa: Museu Nacional do Teatro, pp. 65-99.
- REIS, Luciano
 2011: *O grande livro do espectáculo: personagens artísticas, sec. XX*. Lisboa: Fonte da Palavra.

RICOEUR, Paul

1990: *Soi-même comme un autre*. Paris: Éd. du Seuil.

2000: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

ROCHA, Clara

1992: *Máscaras de Narciso: estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

ROCHA, Clara e CHIARA, Ana Cristina

1999: «Memorialismo», in: *Biblos –Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo. Vol. III, pp. 627-631.

ROLO, Duarte

1958: *Vasco Santana: apontamentos de uma vida*. Lisboa: Organizações.

ROSA, Daniel

2013: *O bairro teatral: recreio da vida portuense*. Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ROSAS, Fernando

2015: *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta-da-China.

SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel

2007: *Repertório teatral na Lisboa oitocentista*. Lisboa: imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SANTOS, Carlos

1927: *Poeira do palco: opiniões, anedotas e comentários*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

1950: *Cinquenta anos de teatro: memórias de um actor*. Lisboa: Editorial Notícias.

SANTOS, Graça dos

2004: *O espectáculo desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933 – 1968)*. Lisboa: Caminho.

- SANTOS, Vítor Pavão dos
 1978: *História da Revista à Portuguesa*. Lisboa: Edições O Jornal.
- 2015: *O veneno do teatro ou Conversas com Amélia Rey Colaço*. Lisboa: Bertrand Editora [<https://recursos.portoeditora.pt/recurso?id=10737487>].
- SARDICA, José Miguel
 1997: «A política e os partidos entre 1851 e 1861», in: *Análise Social*, Vol. XXXII (2º), pp. 279-333. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.
- SCHWALBACH, Eduardo
 1944: *À lareira do passado: memórias*. Lisboa: edição do autor.
- SEABRA, Jorge
 2016: «Os teatros como lugar de desordem e imoralidade no Liberalismo», in: *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 82-84.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos
 1955: *História do Teatro Nacional D. Maria II*. (2 vols.) Lisboa: s/e.
- SILVA, Luís Filipe Carraça da
 2004: *João Anastácio Rosa: um actor do seu tempo*. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e
 1967: «O teatro de actualidade no Romantismo português (1849-1875)», in: *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra: s/e, Vol. 2.
- SMITH, Sidonie e Julia Watson
 2001: *Reading autobiography – a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOUSA, Avelino de
 1916: *Álbum Teatral*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- SOUSA, Emília das Neves e
 1859: *A actriz Emília das Neves e Sousa ao público: resposta à correspondência do senhor comissário régio do Teatro de D. Maria II*. Lisboa: Tipografia de Joaquim Germano de Sousa Neves.

SOUSA, José Pedro (compil.)

1908: *O actor António Pedro (1836-1889), julgado pela Arte e pelas Letras*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

TRINDADE, Luís

2008: *Vasco Santana*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 2008.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de

2003: *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

2003: *O drama histórico português do século XIX (1836–56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

2010: «A legislação teatral da Primeira República», in: *Sinais de Cena*, nº 14, s.l.: Edições Húmus.

2014: «Etapas legais da vida de um teatro nacional», in: BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: sete olhares sobre o teatro da nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 67-111.

2017a: *Emília das Neves*. Lisboa: INCM, TNDMII, TNSJ, CET, col. Biografias do Teatro Português, nº 4.

2017b: «Mercedes Blasco e as memórias biográficas de uma época», in: RITA, Annabela et al. (coord.), *As biografias no pensamento português*. Vol. I, Lisboa: Edições Colibri, pp. 323-333.

VASQUES, Eugénia

2003: *António Pedro: o amador profissional*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa
[https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6961/1/Antonio_Pedro_Amador_Profissionalv1.pdf].

2008: *Mulheres, teatro e religião: o tema da virgindade*. Apud:
http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3262/1/Mulheres_Teatro_Religio.pdf

2009: *Espaços teatrais da Lisboa do Barroco aos séculos XVIII e XIX*. 2ª ed. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.

2010: *Para a história da encenação em Portugal: O difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*. Lisboa: Sá da Costa. Col. Nova Universidade.

2019: *António Pinheiro*. Lisboa: INCM, TNDMII, TNSJ, CET. Col. Biografias do Teatro Português, nº 8.

- VAQUINHAS, Irene Maria e CASCÃO, Rui
 1997: «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa», in: *História de Portugal – O Liberalismo (1807-1890)*, (dir.) José Mattoso. Lisboa: Estampa. Vol. 5, pp. 441-457.
- VENTURA, António
 2008: «Literatura autobiográfica em Portugal. Algumas reflexões a partir da História» in: *ACT 16 – Escrever a vida: verdade e ficção* (org. Paula Morão e Carina Infante do Carmo). Porto: Campo das Letras, pp. 31-39.
- VICTORINO, Eduardo
 1917: *Para ser actor*. S. Paulo: C. Teixeira & C.^a- Editores.
- VIDAL, E. A.
 1870: «Biografia de João Anastácio Rosa e seu filho», in: *Teatro Contemporâneo – Revista Teatral*. Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes.
- VIDAL, Isabel
 2014: «Um paradigma chamado Nacional», in: BRILHANTE, Maria João (coord.), *Teatro Nacional D. Maria II: sete olhares sobre o teatro da nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II – Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 209-245.
- VIEIRA, Tomás
 1967: *O homem que morreu 4 vezes... : memórias de um actor do século passado*. Lisboa: s/ed.

Fontes/Arquivos

Arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança

- 1918: *Estatutos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro aprovados em sessão de Assembleia Geral de Classe aos 13 de Janeiro de 1918 e por alvará de 11 de Maio de 1918*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar.
- 1927: *Estatutos do Grémio dos Artistas Teatrais (Sindicato Profissional)*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II

Carlos Leal, processo nº 117

Lucinda Simões, processo nº 1049

Sitiografia

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

[<http://digitarq.arquivos.pt>]

Biblioteca Nacional de Portugal – Porbase

[<http://porbase.bnportugal.gov.pt/>]

CETbase – Teatro em Portugal

[<http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>]

Centro Virtual Camões – Instituto Camões

[<http://cvc.instituto-camoes.pt/>]

Fundação INATEL – cronologia

[<http://www.inatel.pt/Fundacao/o-que-fazer/tti/O-Teatro/Cronologia/Cronologia.aspx>]

Fundação Mário Soares

[<http://www.fmsoares.pt/>]

Hemeroteca de Lisboa

[<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/>]

HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal

[<http://ww3.fl.ul.pt/cethtp/webinterface/default.htm>]

[Í] – Índices de Teatro dos Periódicos de Rafael Bordalo Pinheiro

[<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet/1548-bordalo>];

Índices de espectáculos recenseados por Júlio César Machado n’A Revolução de Setembro e no Diário de Notícias [<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet/1562-cesar-machado>]

Mulheres da República – biografias breves

[<https://pt.scribd.com/document/29371206/Mulheres-da-Republica-biografias-breves>]

OP SIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal

[<http://opsis.fl.ul.pt/>]

Portugal – dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico

[<http://www.arqnet.pt/dicionário.html>]

Tetra Base

[<http://tetra.letras.ulisboa.pt>]

TPC XIX – Teatro proibido e censurado em Portugal no século XIX

[<https://teatroproibidoxix.letras.ulisboa.pt/indexFirst.jsp>]

ANEXO

Diálogos no escritório de um empresário de teatro de revista (narrativa documental) [LEAL 1923: 153-157].

Depois de ter dito aos amigos (...) que na casa é ele o primeiro actor, o mais preferido e aplaudido – pela claque – vai timidamente ao escritório e diz:

– F. não tem qualidades para fazer o papel da peça que hoje se distribuiu...

– Tens razão – responde-lhe o empresário – foi o ensaiador que se enganou, ou o autor que de ti se esqueceu... mas tranquiliza-te, para a outra peça as coisas correrão de forma diversa...

– E então, eu, fico com esta rábula?

– Tem paciência, agora já não se pode trocar. Que queres que faça?

– Ora, dêem-na ao Zé G.

– Não pode, tem que fazer lá fora!...

E o tal, que é o actor B, lá vai para o *hall* dizer o pior do empresário e do director cénico: – que são duas cavalgadas, que não percebem nada de teatro, que o estão aniquilando, que lhe querem destruir o nome feito, etc. (...).

Depois vem outro:

– Olhe que este papel tem muita despesa, preciso de um pequeno aumento para o vestir bem...

E o empresário outra vez:

– Homem, isso nem parece seu, o senhor que tem tanta roupa, que muda de fato todos os dias, com esse lindo anel de brilhantes no dedo, enquanto eu para aqui ando [z]on[z]o para cobrir as despesas serais... tenha paciência, para a outra peça – na qual faço grande fé – dou-lhe o aumento que pretende.

Chega a tal peça, e o ensaiador distribui o melhor papel ao actor B, dando ao tal do anel caro uma personagem pequena.

Este recebe mal-humorado o papelito – queima-o numa ponta com um fósforo – e possesso de cólera vai o escritório:

– Fiz um figurão na outra peça, e na que vai entrar em ensaios não admito que pratiquem a desconsideração de me trocarem por um *colega* insignificante. Vou-me embora!!!

E o empresário:

– E então o seu contrato?

– Deixá-lo, pagarei a multa!

E o empresário, que é amigo, para o desnortear, diz-lhe em seguida:

– Bem, pode ir, já sei que tem melhor contrato a desafiá-lo; passe um vale para ficar habilitado a pagar a multa!...

– ?

Mais calmo, o actor titub[e]ia:

– Não é preciso... eu estou bem, mas podiam dar-me descanso nesta peça para arejar-me em Caneças...

– Pois, sim, concordo, vá lá descansar.

– Mas é que não tenho dinheiro!

– Não? A qui tem duzentos escudos.

– Duzentos... isso pouco mais dá que para três garrações de água de Caneças!

– Bem. Tome mais cem.

– Ó senhor, com esse dinheiro nem oito dias poderei veranejar em Cacilhas! Menos de seiscentos para o hotel e quatrocentos para despesas miúdas não chega.

E o empresário, suando por todos os poros água de Caneças, dirige-se ao secretário:

– Passe aí um cheque de oitocentos escudos – menos cem – ao actor F para a casa Totta.

E logo, o secretário:

– Nessa casa já não há depósito.

– Passe para o Borges & Irmão, então...

– Então, também se acabou!

– Mas no Pinto & Sotto Mayor...

– Acabou-se o crédito! [LEAL 1923: 153-154];

Daí a dias (...) sob o pretexto habilmente preparado de uma gratificação de cem escorridos escudos, entra pelo escritório outro artista:

– Este papel vai ser um triunfo garantido, mas necessita ser reclamado com antecedência... em conformidade com a minha categoria cá na casa.

– Pois, sim – para o secretário – chame o reclamista e diga-lhe que faça para o *Século da Noite* uma entrevista de tantas linhas, com a gravura do actor A. Sai o palavrório no jornal, custa oitenta escudos, e na *première* o A é calorosamente pateado pela sua soberba interpretação!

O ensaiador, muito atrapalhado, enfiando pelo escritório, diz ao empresário:

– Eu não compreendo isto, então o autor não quer que eu vá dar o primeiro papel da peça à 3ª actriz?!

– Está muito bem!

– Ora essa? Então a *estrela*?!!...

– Não tem voz, como o senhor sabe...

– Mas então a 2ª?...

– Essa não me convém, porque a personagem é à época e ela tem direito a *toilettes*!...

– ? – Ah, é verdade, olhe que a minha pequena não faz o papel, isto é, a rabulazita que o autor lhe distribuiu...

– Ora essa, e porquê?

– Porque ela não veste malhas.

– Se é por estarem caras, que vá em carne, que é moderno e *chic*...

– Era o que faltava, a carne da minha mulher só eu é que a vejo!

– Mas o senhor aconselha as outras a que vão sem *maillot*!...

– Pois sim, essas... podem ser vistas por *tuti li mundi*!

– (...). Bem, paciência... Dê então o papel à 2ª actriz.

– Mas se é uma rábula sem importância.

– Não faz mal; talvez se vá embora, e faz-me arranjo porque está caríssima.

– E se tal suceder?

– Dê-o àquela pequena corista miúda e galante, que ontem estava a cear no Regaleira. É janota e tem, deve ter, habilidade...

– Até para me faltar ao respeito!

– Não desse confiança... ao amante!

– Ora... passou-me parte do benefício...

– Sim, e tem uma frisa que o Fernandes me garante todas as noites.

Fica o caso arrumado e daí a pouco tempo a corista galante, já com cruz de brilhantes ao peito, tem o nome no cartaz em letra maiúscula...

Tudo isto, verdadeiramente diáfano, assim tal qual, sem contrafacção.

Não há muito, um prodigioso de quarta categoria – já arrumado para o olvido – firmou um contrato com a condição de alternar com um seu colega, de pouco mais ou menos, os compadres das revistas. A empresa, porém, após a estreia, viu-se obrigada, para salvar a peça a seguir, a contratar um artista com prestígio real no público. [LEAL 1923: 156-157].